Stil und Form in der Musik von Humperdincks Oper „Hänsel und Gretel"

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hans Kuhlmann

aus Bückeburg

Marburg 1930

Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig

1930

Als Dissertation angenommen am 27. Februar 1929

Berichterstatter: Herr Professor Dr. Stephani

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Juli 1930

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Seite

I. Einleitung: Humperdincks Stellung in Geschichte und Literatur. 1

II. Der Stil des Werkes 5

Abschnittmotivik 6
Leitmotivik 12
Stilcharakteristika, Verhältnis zu Wagner 18
Die motivisch einheitlichen Abschnitte 21
Volkslied und geschlossene Form 23

III. Formelemente 29

a) Harmonik 29
b) Melodik und Rhythmik 32

IV. Formanalysen 37

Die Vorspiele 37
1. Akt 41
2. Akt 50
1. und 2. Akt als Ganzes 54
3. Akt 56
3. Akt als Ganzes 67
Das ganze Drama 68

Zusammenfassung 69

Literatur 71

Lebenslauf.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554401_0078

I. Einleitung:
Humperdincks Stellung in Geschichte und Literatur.

Humperdincks Ruhm ist durch sein Erstlingswerk „Hänsel und Gretel" begründet[1]). Dieses Werk gilt aus doppeltem Grunde als bedeutsame Etappe in der Geschichte der deutschen Oper. Einmal bedeutet es die Überwindung des von Italien aus eingedrungenen und gerade damals seine tollsten Auswüchse zeitigenden Verismo[2]). Aber nicht eine bewußte und erklügelte Abkehr ist hier versucht, sondern das naturalistische Element erscheint durch Beschränkung auf ein dem Stoff und der Begabung des Komponisten aufs glücklichste entsprechendes Maß zum erstenmal seit den „Meistersingern" mit Erfolg in der deutschen Oper wieder als ein Stilmittel neben andern Gestaltungsmöglichkeiten sinngemäß angewendet (vgl. die Szenen der Kinder und Eltern im ersten Akt).

Das zweite für die Entwicklung der Oper wichtige Moment in Humperdincks Werk ist die Nutzbarmachung des deutschen Volksmärchens als unerschöpflicher Stoffquelle für das Musikdrama. Das Märchen überhaupt taucht zwar schon früher als Gegenstand der Operndichtung auf, ja man kann sogar um die Wende des 18./19. Jahrhunderts bereits von dem Genre einer Märchenoper reden[3]). Humperdincks Verdienst aber bleibt es, das deutsche Märchen im Grimmschen Sinne der musikalischen Behandlung entscheidend gewonnen und damit die volkstümliche Oper inauguriert zu haben. Von den früheren Märchenopern hat sich schließlich

---

[1]) Uraufführung: Weimar 24. Dezember 1893.

[2]) Die ersten Werke, zugleich diejenigen, die bis heute internationale Anerkennung sich bewahren konnten, sind „Cavalleria Rusticana" von Mascagni (Rom 1890) und „I Pagliacci" von Leoncavallo (Mailand 1892).

[3]) Vgl. Leopold Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper, 2. Aufl. Halle 1896. Schmidt weist besonders innerhalb der Opéra comique auf die „Comédieféerie" oder „Opéra férique" (bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts) und in Deutschland auf die „Zauberoper" und Märchenstoffe in der Romantischen Oper hin. Letztere gehen beide aus dem Singspiel hervor (vgl. S. 29).

nur eine verschwindend geringe Anzahl dauernd behaupten können, im besonderen „Zauberflöte", „Oberon", „Undine" (Lortzing). Von diesen jedoch liegt allein der letzteren ein deutsches Märchen, freilich ein Kunstmärchen (Fouqué) zugrunde. Die Hinwendung der Komponisten zum Volksmärchen hat dagegen erst seit Humperdincks Vorgang in seinem Erstlingswerk unleugbar in umfassendem und erfolgreichem Maße stattgefunden. Zu nennen sind hier außer des Meisters eigenen „Königskindern" in erster Linie seine Schüler Siegfried Wagner und Leo Blech, dann die große Zahl der Vertreter der volkstümlichen Oper, voran Julius Bittner. Man wird sogar behaupten dürfen, daß selbst ganz anders gearteten, das Volkstümliche längst nicht in dem Maße betonenden Werken wie Pfitzners „Rose von Liebesgarten", Kloses „Ilsebill", Strauß' „Frau ohne Schatten", Kauns „Fremden" u. a. der Weg durch die Humperdincksche Märchenoper ein wenig gebahnt wurde[4]). Humperdinck hat, nachdem sich in „Hänsel und Gretel" das Volksmärchen als willkommener und dankbarer Gegenstand erwiesen hatte, vielen bescheideneren Talenten ein ihrer Kraft entsprechendes Betätigungsfeld zugewiesen und so einem übertriebenen Wagnerianismus des mythischen Erlösungsdramas zum guten Teil den Garaus machen und Sinn für Einfachheit und Ursprünglichkeit wieder kräftigen helfen.

Humperdinck als Stammvater des musikalischen Märchens und der volkstümlichen Oper ansprechen, bedeutet keine Herabsetzung seiner Bedeutung und Einschränkung seiner künstlerischen Persönlichkeit. Man ermißt die Stärke von Humperdincks Begabung, wenn man bedenkt, daß es ihm als ersten gelungen ist, nach dem Riesenwerk Wagners der Bühne ein im gleichen Maße und in ähnlicher Allgemeinheit die Meinung der musikalischen Welt und die Herzen seines Volkes eroberndes Werk zu schenken, nachdem schon vorher Versuche in ähnlicher Richtung von Alexander Ritter (die beiden Einakter „Der faule Hans", 1885 und „Wem die Krone", 1890) und Eugen d'Albert („Der Rubin" 12. 10. 1893), Kunst-, nicht Volksmärchen, gemacht waren, ohne sich durchsetzen und ein ständiges Bühnendasein erringen zu können[5]).

---

[4]) So auch R. Batka, „Die moderne Oper" im 53. Bericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag, Prag 1902, S. 5.

[5]) Ritter schrieb die beiden Werke auf indirekte Anregung Wagners, „man solle sich ohne die nötige Kraft nicht an die grandiosen Mythen wagen, sondern die kleineren Formen der Sage, des Märchens, der Legende pflegen" (R. Batka a. a. O. S. 3 ff.). Riemann (Musiklexikon 8. Aufl. Berlin 1916 S. 935) spricht von „hübschen Erfolgen", Edgar Istel („Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg", Leipzig, Berlin 1915, S. 8) mißt Ritter, der „weder als Musiker noch Dichter über den Durch-

In diesem Urteil über Humperdincks Erstlingswerk stimmt mit geringen Ausnahmen[6]) die Literatur über die neuere Oper überein. Ernstlich aber divergieren die Meinungen, sobald es um den Stil des Werkes geht. Es ist aller diesbezüglichen Literatur eigentümlich, daß in Gesamtdarstellungen der modernen Oper Humperdinck und sein Werk, wie es natürlich ist, episodisch behandelt werden, daß kürzere Zeitschriftenaufsätze sich meist mit allgemeinen Berichten bei Gelegenheit von Uraufführungen, Jubiläen und ähnlichen Anlässen begnügen oder wirkliche Probleme doch nur andeutungsweise behandeln[7]). Das Fehlen einer verläßlichen Humperdinck-Literatur ist einigermaßen verwunderlich. Gewiß wirkten seit Wagner auf dem Gebiet der Opernkomposition Meister von stärkerer Begabung als Humperdinck. Die Eigenart und epochemachende Bedeutung seines ersten Bühnenwerkes findet man aber doch durchgehends anerkannt und hervorgehoben. Ja, sie wurde zeitweilig sogar so hoch angeschlagen, daß man hier „den eigentlichen Beginn der Ära der modernen Musik" suchen zu dürfen glaubte[8]).

Naturgemäß bringt die feuilletonistische Haltung der kleineren Studien und die in erster Linie auf die großen Zusammenhänge gerichtete Darstellung der umfassenderen Werke über die Entwicklung der neueren Oper eine Verquickung der literarischen mit der musikkritischen Betrachtungsweise mit sich. Versucht man nun, die Ergebnisse der letzteren für sich zusammenzufassen, so findet man als die maßgebenden Faktoren in Humperdincks Kunst durchweg das „volkstümliche" Element und seinen „Wagnerianismus" bezeichnet.

---

schnitt" hervorragte, „lediglich als Vorläufer Humperdincks" Bedeutung zu, Abert (Illustriertes Musiklexikon, Stuttgart 1927, S. 389) sagt, daß er sich wie in allen Kompositionen so auch in seinen Opern „als selbständigen Geist erwiesen" habe. — d'Alberts „Rubin" zeigt textlich starke Anlehnung an „Parsifal". Die „Dichtung schildert gleichsam in märchenhaftem Rahmen menschliches Fühlen und Handeln. Man kann eigentlich mehr von einer Märchenform, als von der Darstellung eines märchenhaften Inhalts sprechen ... Dem Wesen der Märchendichter steht" seine Musik „durch den Mangel an naivem und schlichtem Ausdrucke fern, was sich bei einem wirklichen Märchen noch empfindlicher bemerkbar gemacht haben würde" (L. Schmidt a. a. O. S. 77 f.).

[6]) Unter diesen ist vor allem der scharfen Ablehnung zu gedenken, die Humperdincks Schaffen durch Rudolf Louis erfahren hat in „Deutsche Musik der Gegenwart", München 1909.

[7]) Das einzige umfassendere, Humperdinck selbst gewidmete Werk ist die Biographie von Otto Besch, Leipzig 1914. Aber auch sie ist zu sehr allgemeinen Charakters, als daß sie speziell zur Struktur der Musik Humperdincks Stellung nehmen könnte, was auch gar nicht die Absicht des Verfassers ist (vgl. Vorwort).

[8]) „Die moderne Oper" von Batka a. a. O. S. 6.

Nach der größeren Bewertung des einen oder des anderen dieser beiden Faktoren scheiden sich die Meinungen. Als typisch für diese beiden Auffassungsrichtungen können einerseits Riemanns Worte gelten von der „Übersättigung mit Wagners schwerer Speise“[9]), der „Hänsel und Gretel“ für einen geschickt gefaßten „Strauß von Volksmelodien“ erklärt[10]), andererseits ein Urteil wie: gerade „die Orchesterbehandlung und Kontrapunktierkunst Humperdincks“[10a]) errege in erster Linie „das Entzücken jedes Kenners“[11]). Freilich kommt solchen Auffassungen nur bedingte Geltung zu, insbesondere weiteren Äußerungen, die sich auf den Zusammenhang mit Wagners „System“ beziehen[12]); steht doch bis heute noch die Frage offen, wie weit man bei Wagner überhaupt von einem „System“ reden könne, ob sich nicht vielmehr „seine Formtechnik im Laufe seines Komponierens entwickelt“ habe[13]), ganz zu geschweigen von Äußerungen über das Fehlgreifen Humperdincks in den Mitteln und dergleichen mehr[14]). Derartige Urteile können, solange sie noch einer eingehenden Begründung ermangeln, lediglich als Vermutungen oder Äußerungen des Geschmacks gewertet werden. Ganz vereinzelte Fälle und Ansätze wirklich sachlicher Untersuchung und Tatsachenforschung werden an gegebener Stelle Erwähnung finden.

Freilich bedarf Humperdincks Musik keiner „gelehrten Erläuterungen“[15]). Ein wirkliches Bild aber von Humperdincks Schaffen, seine ergiebige Einordnung in die Geschichte der Oper, kurz ein zureichendes Urteil über seine geschichtliche Sendung ermöglicht sich erst nach genauer und gründlicher Beschreibung und Untersuchung

---

[9]) „Präludien und Studien“, Leipzig, 2. Band S. 37.

[10]) „Geschichte der Musik seit Beethoven“, Berlin, Stuttgart 1901, S. 651.

[10a]) als von Wagner, besonders aus den „Meistersingern“ abgeleitet. Vgl. Anm. 19 dieser Arbeit.

[11]) So Wilhelm Altmann in „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“ 6. Jg. 1905 Heft 8 S. 342. Vgl. auch „Die Musik“ 2. Jg. 1902 Heft 5 S. 356.

[12]) Vgl. Richard Batka a. a. O. S. 5: „Sein (Humperdincks) Märchenspiel ließ sich aus dem Wagnerischen System ableiten ..., aber inbegriffen war es nicht.“ Otto Besch a. a. O. S. 115 nennt Humperdinck „den ersten Vertreter einer wirklichen, echten Wagnerschule“ u. a. m.

[13]) Vgl. Alfred Lorenz, „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner Bd. 1. Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen“ Berlin (1924) S. 290 ff. Auch Guido Adler, Richard Wagner-Vorlesungen, Leipzig 1904, S. 62 ff.

[14]) Beispielsweise Edgar Istel, „Die moderne Oper“, S. 12 erhebt diesen Vorwurf und zeiht Hunperdincks eines „unentwickelten Stilgefühls“.

[15]) Vgl. Moser, „Geschichte der deutschen Musik II, 2, Berlin 1924, S. 388.

von Stil und Form seiner Werke. So möge nach Stil und Form hier „Hänsel und Gretel" untersucht werden. Seine Stellung in der neueren Operngeschichte läßt es in hervorragendem Maße angezeigt erscheinen, an ihm kennzeichnende Problem des neueren Opernschaffens aufzuzeigen.

II. Der Stil des Werkes.

Daß eine gründlich schürfende Literatur über das stilistische Problem in Humperdincks Werken bisher noch aussteht, nimmt um so weniger Wunder, als doch selbst über das Formproblem bei Wagner erst in unseren Tagen die Arbeiten von Alfred Lorenz[16]) erschöpfende und wirklich gründliche Untersuchungen geliefert haben. Abgesehen von vereinzelten Ausnahmen, die den Ergebnissen der Lorenzschen Forschungen schon nahe kommen, lautete das allgemeine Urteil über den Stil der reiferen Werke Wagners dahin, daß sie sich abwechselnd zusammensetzen aus Strecken „symphonischer Gestaltung" und mehr oder weniger „ariosen" oder „arienhaften" Gebilden[17]). Wenn nun auch die ständige Betonung des qualitativen und quantitativen Unterschieds eine vollständige Gleichsetzung des Humperdinckschen Schaffens mit dem Wagners verhindert hat, so erkennt man doch unschwer, wie aus der gelegentlichen Feststellung scheinbar gleicher Gestaltungsprinzipien über Humperdinck sich ähnliche Urteile verbreitet haben wie über seinen großen Vorgänger, gleichfalls begründet auf bloßen Eindrücken von je nach Geschmack und Absicht ausgewählten, einzelnen Stellen. So kommen die gängigen Urteile zustande, die immer wieder auf die Behauptung einer Mischung von „Wagnertum" und Volkstümlich-Liedhaftem hinauslaufen.

Die systematische Forschung muß sich die Untersuchung zur Aufgabe machen, ob und inwieweit sich bei Humperdinck eine das ganze Werk beherrschende einheitliche musikalische Architektonik feststellen läßt, und zwar müßte deren Einheitlichkeit sich ausweisen:

1. In der Anwendung der gleichen Mittel stilistischer Durchgestaltung, die trotz individueller Behandlung der einzelnen Bildungen das ganze Werk als unter einem Stilprinzip stehend erscheinen lassen.

---

[16]) Alfred Lorenz, „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" Bd. 1.: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen, Berlin (1924); Bd. 2: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Tristan und Isolde, Berlin (1926).

[17]) Vgl. die Zusammenstellung charakteristischer diesbezüglicher Literatur bei Lorenz, „Ring" 301.

Hinsichtlich dieses Punktes befindet sich Humperdinck Wagner gegenüber im Nachteil. Über Wagners Stil hat eine an seine eigenen Ausführungen anknüpfende Forschung wenigstens festgestellt, daß er als erster prinzipiell einen an Beethoven geschulten motivisch-symphonischen Satz im musikalischen Drama eingeführt hat. Von Humperdinck selbst haben wir keine derartigen Äußerungen, und soweit man in seinem Falle von einer Stilforschung überhaupt reden kann, hat sie sich bisher auf die Andeutung von wenigen Einzelheiten beschränkt[18]).

2. Durch formale Zusammenfassung des ganzen Werkes zu einer Einheit, auf die bezogen alle einzelnen Teile bestimmt lokalisierte Glieder darstellen, so daß vermeintlich „Liedhaftes" nicht selbstherrlich und um seiner selbst willen eingefügt erscheint, sondern als charakteristischer Ausdruck des betr. Vorganges nur eine neben anderen für ihre Situation nicht minder charakteristischen Gestaltungen ist.

Abschnittmotivik.

Die Literatur unterscheidet in „Hänsel und Gretel" „Wagnertum" und Liedhaft-Volkstümliches als stilistische Elemente. Mit den Schlagworten von Humperdincks „Wagnerabhängigkeit" oder „Wagnernachfolge"[19]) bezeichnet man offenbar motivische Arbeit. Dieser

---

[18]) Als Beispiel für diese bei dem gegebenen Rahmen gar nicht anders intentionierte Art sei etwa Richard Batka, „Musik" 8. Jg. 1908/09 Heft 13 S. 14 genannt (Die kontrapunktische Anlage des „Knusperwalzers").

[19]) Hier seien wenigstens ein paar derartige Äußerungen angeführt: A. Einstein (Deutsches Musiklexikon, Berlin 1925, S. 290) nennt Humperdinck einen „Wagnerianer", desgl. Wilhelm Altmann a. a. O. S. 341 („ein Wagnerianer reinster Sorte"); Moser (a. a. O. II, 2 S. 388) spricht von „volkstümlich verkleinertem Wagnertum", vgl. auch Anm. 12 (O. Besch), u. a. m. Vielfach findet sich der besondere Hinweis auf die „Meistersinger", z. B. gerade mit Bezug auf „Hänsel und Gretel": Walter Niemann, „Die Musik seit Richard Wagner" Berlin, Leipzig 1913 S. 103. — Während häufig solche Urteile den Vorwurf zu schwerer Orchesterbehandlung enthalten, existieren daneben auch solche, die gerade äußerstes Zusammenstimmen zwischen dramatischem Inhalt und musikalischer Ausdeutung rühmen, z. B. Karl Storck („Musik" Heft 12, 1902, S. 1099) „... Was uns nach der Riesenhaftigkeit in Stoff, Charakteren und Sprache, nach der Riesenhaftigkeit auch der musikalischen Ausdrucksmittel der Wagnerschen Kunstwelt nottat, war Einfachheit, Schlichtheit, war ..., Intimität." Alfred Lorenz („Hochland" 19. Jg. 1921, Novemberheft S. 244): „Die Kunst Humperdincks hat die Naivität in positiver Richtung gleichsam potenziert und nicht — wie es sonst geschieht, wenn etwas naiv erscheinen soll — durch

Begriff muß auf „Hänsel und Gretel“ in mehrfacher Beziehung angewendet werden.

Zunächst ist als solche anzusprechen die Verarbeitung motivischen Materials zur Bildung eines Abschnittes in den Grenzen desselben, sofern es sich dabei um die Betonung des charakteristisch Motivischen handelt, sei es nun der Zerstückelung in Motivteile oder umgekehrt der Zusammensetzung aus Elementen zu einem größeren Ganzen oder der Variierung einzelner Teile[20]). Diese Erscheinungen sollen an drei Beispielen aufgezeigt werden, die sie (in gewissem Sinne gegensätzlich) in einfacher und komplizierter Behandlung aufweisen.

Die Einleitung des ersten Aktes[21]) (Anfang 1. Akt bis 1, 3 S. 40—42)[22]) hat als thematisches Material das „Suse-

---

Abwesenheit höherer Kunst vorgetäuscht.“ Die beiden letztgenannten Verfasser äußern sich so gerade im Hinblick auf „Hänsel und Gretel“. Ob man Humperdincks Orchestersatz „dick“ und überladen nennt oder ihn für gelungen erklärt, ist schließlich eine Frage des Geschmacks. Immerhin kann man für Humperdinck einen Meister, dessen Name gerade auf diesem Gebiete besonderen Klang hat, ins Treffen führen: Richard Strauß (Brief vom 30. 10. 1893, bei Besch a. a. O. S. 53 ff.: „... welche Kunst und Feinheit in der Behandlung des Orchesters, welche Vollendung in der Gestaltung des Ganzen, ... welch prachtvolle Polyphonie und alles originell, neu und so echt deutsch“).

[20]) Man nimmt seit Wagners diesbezüglicher Darlegung (Gesammelte Schriften 1. Aufl., Leipzig 1870—1883, Bd. 10 S. 246) vielfach an, daß die dramatische Musik in weiterem Maße zu Veränderungen imstande sei als die Konzertmusik, da die begleitende Szene auch für die schwierigsten Abwandlungen die Erläuterung gebe. Ob tatsächlich sich dramatische und „absolute“ Musik in dieser Weise unterscheiden, wäre erst zu untersuchen. Zu bedenken sind immerhin gewisse exorbitante Fälle motivischer Beziehung in älterer absoluter Musik, wie sie beispielsweise Busoni zwischen Präludien und zugehörigen Fugen Bachs festgestellt hat (z. B. Wohltemp. Klavier, Busoni-Ausgabe, Breitkopf & Härtel, Bd. 1 Heft 3, Präludium und Fuge h-moll). Ähnliches gilt von Motivkombinationen jeder Art. Letztlich hängt die Motivbehandlung von Schulung und Eigenart, Einfall und Absicht des Komponisten ab. Wagner wurde offenbar von seiner Theorie des poetischen Urgrundes der Musik beeinflußt. Man muß sich darauf gefaßt machen, bei Humperdinck, dessen Kontrapunktierkunst unantastbar ist, auf intensivste Motivbehandlung zu stoßen.

[21]) Alle Fragen der Abgrenzung der einzelnen Abschnitte gegeneinander u. ä. werden, soweit sie nicht mit den hier behandelten Gegenständen direkt zusammenhängen, im formalanalytischen Teil behandelt.

[22]) Dieser Untersuchung ist die kleine Partitur von „Hänsel und Gretel“ der Eulenburg-Ausgabe zugrunde gelegt. Die Zahlen bezeichnen die fortlaufende Zählung der Partitur, die Zahlen hinter dem Komma die von dem der Partiturzahl zugehörenden Taktstrich an gezählten Takte. In Klammern stehen die Seitenzahlen.

motiv“[23]). Der Zweck dieses Abschnittes ist die ausgiebige Darstellung dieses Motivs und seiner einzelnen Teile in den Formen, in denen es späterhin Verwendung findet. Das Motiv hat seine endgültige Form sowohl in melodischer wie rhythmischer Hinsicht im 9. bis 11. Takte erreicht. Es umfaßt ½ + 1 + ½ Takte. Voraus geht die Entwicklung, die das Motiv allmählich vervollständigt, zunächst die „Auftaktfigur“ (zuerst Takt 5, S. 41 Klarinetten; ½ Takt umfassend) bringend, vorläufig noch am falschen Platz im Takte, obwohl die „aufsteigende Dreiklangfigur“ (zuerst Takt 2, S. 40, Klar.) der ersten Takte den Auftaktcharakter von vornherein vorbereitet. An die „Auftaktfigur“ wird eine Fortsetzung angeschlossen (Takt 8 Klar. 1 Takt umfassend). Man kann das bisherige als vorwegnehmende rhythmische Variation auffassen, da seine endgültige Rhythmisierung erst im folgenden[23a]) erreicht wird. Der Abklang nach einmaligem Erscheinen des vollständigen Motivs in endgültiger Form (Takt 9—11) wird durch Wiederholung und Variierung eines Teils des Gesamtmotivs gebildet (Takt 11—14).

Wenn auch in kleinem Ausmaße, zeigte dieser Abschnitt doch schon Zusammensetzung, Variation und Zerstückelung in Verbindung miteinander. Gelegentlich ist auch nur eine dieser Erscheinungen in einem Abschnitt zu bemerken: so in dem kleinen Satz 8, 6—8, 17 (S. 56 f.), der aus der mit einer halbtaktigen Fortsetzung versehenen „aufsteigenden Dreiklangfigur“ vermittels Variation gebildet ist.

Ein ausgiebiges Beispiel für ausgedehnte motivische Arbeit innerhalb eines Abschnittes ist im 2. Akt der Abschnitt 69, 7—90 (S. 212 bis 254). Seine motivische Analyse bietet zugleich einen Einblick in die trotz reicher Verwicklung doch klare Motivkunst Humperdincks. Im ersten Teil (69, 7—76, S. 212—227) liefert das Motiv 69, 10, S. 213, 1. Viol. (1 Takt umfassend) das thematische Material. Das Motiv besteht, wie die Verarbeitung zeigt, aus drei Bestandteilen:

1. dem Aufstieg über den mit Zwischennote versehenen Dreiklang zur Oktave,
2. dem Höhepunkt,
3. dem Abstieg, für den die Schleife charakteristisch ist.

Der erste und dritte dieser Motivteile können einzeln erscheinen (der Höhepunkt wäre, da er aus nur einem Ton besteht, für sich

[23]) Etwaige Motivbenennungen erfolgen nur der eindeutigen Bezeichnungsmöglichkeit halber, sollen also nicht den „poetischen Gehalt“ der Motive oder dergl. angeben. Soweit sich Motivbenennungen bereits in der Literatur finden, werden sie nach Möglichkeit übernommen.

[23a]) Der Terminus „Variation“ wird im weitesten Sinne = Veränderung einer deutlich als Hauptform zu erkennenden Gestalt angewendet.

nicht als thematisch erkennbar). Der Abstieg z. B. erscheint selbständig verwandt in der einzig aus ihm gebildeten Sequenz 71 ff. (S. 217). Meist ist die Zerstückelung in Motivteile übrigens nur eine scheinbare, insofern Aufstieg und Abstieg, auf verschiedene Instrumente verteilt, klangfarblich also differenziert, in das Motiv einen Gegensatz hineinbringen. Beispiele hierfür sind beinahe von Takt zu Takt zu finden; ja es kommt sogar eine Fortsetzung des Instrumentalaufstiegs durch einen Vokalabstieg vor: 70, 15 (S. 217).

War hier von Zerstückelung die Rede, so findet andererseits auch Entwicklung statt, und zwar handelt es sich nicht wie im Falle des Susemotivs um Einführung eines neuen Gedankens, sondern nur um die Aufstellung der neuen Form eines Motivs. Während vorher nur bis zur Quint (Sext) vorgeschritten wurde („Ein Männlein steht im Walde"), führt die neue Motivform bis zur Oktav empor. Dieser Oktavaufstieg wird in dreimaliger Wiederholung eingeführt. Zunächst, im ersten Anlauf sofort zwei Oktaven aufwärtsstürmend, dann abgerissen: 69, 7 (S. 212), dann zweimal fortgesetzt durch eine klangfarblich entgegengesetzte, verzögernde, auf den Abstieg vorbereitende Figur (69, 9 und 69, 11 f. S. 213); beide Male folgt das schon vollständige Motiv. Das gegenüber der früheren Motivform Emporstrebende der neuen Bildung wird noch betont durch die fortschreitende Harmonik dieser drei Entwicklungsstadien: F-dur, B-dur, c-moll. Im weitgehendsten Maße ist bei der Verarbeitung des Motivs Umbildung durch Variationen angewendet, sowohl des Motivs im ganzen wie seiner Teile:

a) Der Aufstieg wird in seinen Intervallfortschreitungen verändert (74, 5 ff., S. 224 f.), auch chromatisch (72, 15 ff. [Bässe] S. 221); er wird gedehnt, sei es, daß er über mehrere Oktaven emporsteigt (75, 1 [Violoncello] S. 226 und 76, 5 [Klar. Viol.] S. 228) oder durch Einfügung eines hemmenden Elementes verzögert (76, 2 ff. [Streicher] S. 228) oder erst, nach anfänglicher Zurückhaltung, in das letzte Viertel zusammengedrängt (73, 3 ff., S. 221 f.) oder umgekehrt in das erste Viertel verlegt ist (73, 4 ff. [Hörner] S. 222), er wird verstärkt, indem er nach Analogie von 68 (S. 210) mit (Dominant-) Auftakt versehen wird (75 ff. [Streicher] S. 226 ff.).
b) Der Höhepunkt wird gedehnt (70, 12 f. [1. Viol.] S. 216).
c) Der Abstieg wird durch Unterdrückung der Schleife vereinfacht (70, 5, S. 214 und 74, 2 [Oboe] S. 223) bis zu bloßen Akkorden (74, 5 ff. [Bläser] S. 224 f.); er wird verlängert durch sequenzartige Fortsetzungen (70, 2 [Klar.] S. 214) oder freie (auch chromatische) Fortspinnung (73, 4, S. 222 und 74, 6 [1. Viol.] S. 222).

Alle diese verschiedenen Modifikationen werden in mannigfaltigsten Kombinationen (Imitationen, Übereinanderlegung gleicher oder verschiedener Gestaltungen) angewendet. Es sei nur auf einen Abschnitt verwiesen, der in besonders reichem Maße eine Fülle der verschiedensten Variationen enthält und durch deren kontrapunktische Ineinanderflechtung ein äußerst buntes und schillerndes Gewebe darstellt: 72, 16—73, 6 (S. 221 f.). Zusammengehalten wird das Ganze durch eine große, weit ausgreifende Variation des gesamten Motivs:

Drei Takte erweiterter Aufstieg, chromatisch (Bässe, 2. Violine) (S. 221),

zwei Takte Höhepunkt gedehnt (Bläser, Streichertremolo),

drei Takte Abstieg, gedehnt (besonders Oboe, im 1. Takt mit Singstimme).

Über diese große Variation sind eine Anzahl kleiner Veränderungen des ganzen oder teilweisen Motivs ausgebreitet: die Klarinette bringt 72, 16 f. in vereinfachter Form das ganze Motiv (diese Variation erscheint schon 72, 2 (S. 219) gleichsam als Antwort auf das ursprüngliche Motiv). Von 73, 3 an erscheinen, übereinandergestellt, untereinander verschiedene Variationen: die ersten und zweiten Violinen bringen imitatorisch eine Form des ganzen Motivs (bestehend aus je 2 Takten: Aufstieg im 1. Takt [73, 3] in das letzte Viertel zurückgedrängt, Abstieg frei, ohne Schleife; das erste Horn trägt eine andere, eintaktige Umformung des gesamten Motivs vor (73, 4 ff.: Aufstieg als Triole, Abstieg verflüchtigt); 1. Flöte, 2. Oboe, 1. Fagott, 3. Horn bringen die Imitation dieser Motivform im Abstand eines halben Taktes. Die einzelnen Variationen der letzten 4 Takte bilden zusammen einen durch Sequenz und Imitation gebildeten gedehnten und variierten, übergeordneten Aufstieg, dessen Unterteile durch die aufsteigenden Celli, 2. Klar. und 2. Fagott zusammengehalten werden. Nach dem Höhepunkt (1 Takt vor 74) reißt die Steigerung ab. Dieser zusammengesetzte Aufstieg erfolgt gleichzeitig mit dem Abstieg der großen übergeordneten Variation (73, 3 ff. Oboe).

Der zweite Teil dieses ganzen Abschnittes führt zu einer neuen Art der Motivik: zu dem ersten tritt, gleichzeitig verarbeitet, ein zweites Motiv: 76, S. 228 (2. Klar., 1. Horn). Das Motiv hat kantilenenhaften Charakter, wird gegen Ende (vom 7. Takte an) aber unprägnant. Dieses ist seine spezifische Eigenart, die es beibehält, jedesmal wenn es in vollständiger Form erscheint — soweit man seiner Gestalt beim ersten Auftreten „Vollständigkeit" zuerkennen will[24]).

[24]) Das Motiv erscheint übrigens niemals in deutlich abgeschlossener Form, z. B. auch das Vorspiel zum 2. Akt (65 ff., S. 202—205) zeigt vom 7. Takt an das charakteristische Verschwimmen in einem allgemeinen Stimmenfluß.

Sobald es aber motivisch ausgenutzt wird, nimmt es ganz bestimmte Konturen an: es erscheint nur teilweise, in Gestalt der ersten beiden Takte des gesamten Motivs (z. B. 2 Takte vor 77 S. 230: Celli, 4. Horn). Diese Form, die also einen aus Zerstückelung hervorgegangenen Teil des ganzen Themas darstellt, wird in verschiedener, bis zu dreifacher Verkleinerung benutzt:

1. Einfache Verkleinerung, z. B.: 79ff., S. 234: 1. Viol., 1. Horn, engl. Horn,
2. doppelte Verkleinerung, z. B.: 82ff., S. 239: 1. Viol.
3. dreifache Verkleinerung: z. B. die Sechzehntel-Figuren in Streichern und Holzbläsern von 88 (S. 248f.) an.

Ein Vergleich der verschiedenen Verkleinerungen zeigt, daß zugleich auch rhythmische und melodische Modifikationen in Betracht kommen.

Die besondere Behandlung dieses Motivs braucht hier nicht näher untersucht zu werden, da es sich nur um diesem Motiv angemessene Spezialfälle motivischer Arbeit handelt, die im Prinzip am ersten Motiv gezeigt wurde. Dagegen muß das Verhältnis beider Motive zueinander bei gleichzeitiger Verarbeitung dargestellt werden. Der Unterschied beider beruht in erster Linie auf ihrer verschiedenen Ausdehnung. Im übrigen haben sie, zumal da sie beide — wenigstens der Grundstimmung nach — die gleiche Situation ausdrücken sollen, Verwandtschaft: ist es doch beiden eigentümlich, nach einem Aufstieg wieder zurückzusinken. Bei gleichzeitiger Verarbeitung findet außer kontrapunktischer Verbindung der vollständigen oder teilweisen Motive (79, S. 234 und 76, S. 228) Annäherung beider Motive aneinander statt, die zunächst so vor sich geht, daß das erste fortgesponnen, d. h. ausgedehnt, das zweite — wie gezeigt wurde — verkürzt wird. Erweiterungen des ersten trifft man charakteristischerweise sogleich beim Eintritt des zweiten an (76, S. 228, Streicher). Die Annäherung beider führt so weit, daß sie miteinander vermengt werden. So folgt beispielsweise auf den Aufstieg des ersten eine Fortsetzung aus dem zweiten Motiv 76, 5f. (S. 228f. Klar. Vcl. 1. Viol.), wobei die Fortsetzung an sich auch als variierter Abstieg (Schleife!) des ersten Motivs angesehen werden könnte. Gerade diese Undeutlichkeit ist wesentlich. Sie zeigt, mit welchem instinktiven Gefühl für die einem Motiv innewohnenden Möglichkeiten Humperdinck erfunden hat.

Vom dramatischen Standpunkt aus erfüllt die Musik alle Forderungen. Die in der Analyse so kompliziert erscheinende Motivik läßt sich ganz natürlich an im dramatischen Zusammenhang. Alles steht im Dienste der dramatischen Tendenz: Steigerung der Stimmung (die Kinder im Wald — Furcht vor Strafe — zunehmende

Waldesnacht — Furcht vor Einsamkeit und Nacht). Das zweite Motiv erscheint erst, als die Situation ein wenig vorgerückt ist, so daß das erste Motiv erschöpft erscheint und nicht mehr ausreicht: sobald der Wald selber gleichsam als ein neuer Faktor auf die Kinder einzuwirken beginnt.

Schließlich ist dieser Abschnitt noch Beispiel für die Einfügung unveränderter, in konstanter Form verharrender Gebilde im Fluß des Übrigen: in Gestalt der Kuckucksrufe. Sie erscheinen als Cäsuren des Baues, z. B. 71, 6 ff., S. 218; nach 85, S. 244 f., und bei Einführung neuer Elemente (76, S. 228).

Anordnung, Gruppierung und Behandlung ist natürlich je nach Charakter der Motive und jeweiligem dramatischen Zweck unterschieden. Es kam hier nur darauf an, an verschiedenen Beispielen die Existenz der Motivik innerhalb eines Abschnittes als stilistischen Elementes nachzuweisen. Späterhin, wenn die einzelnen Abschnitte des gesamten Werkes gegeneinander abgegrenzt sind, wird noch über Ausdehnung und Umfang dieser Art der Motivik im ganzen Drama zu handeln sein.

Gegen Ende des analysierten Abschnittes erscheinen Motive, die bereits aus dem bisherigen Verlauf bekannt sind: 83 ff. (S. 240 f. Holzbl.); 87, 7 ff. (S. 247 f., Bläser); 88, 7 ff. (S. 250 f.). Diese Fälle führen zu einem neuen technischen Bezirk der musikdramatischen Motivik, zur Leitmotivik.

Leitmotivik.

Gemeinhin versteht man unter diesem Begriff die Wiedereinführung bereits aus dem jeweiligen Drama bekannter musikalischer Motive, wie sie ihre Beziehung zu den dramatischen Vorgängen festgelegt[25]). Diese Erscheinung, zuerst in Bendas Ariadne von 1772, dann in der französischen Oper der Grétry, Méhul usw. auftauchend, in der romantischen Oper weiter ausgebaut[26]), ist von Wagner prinzipiell dem musikalischen Drama dienstbar gemacht[27]). Der Unter-

[25]) Vgl. Wagner, Ges. Schr. IV S. 237: „... Die Versmelodie des Darstellers ... aus ihr leitet sich als Erinnerung der ‚Gedanke' des instrumentalen Motivs her ... die Erinnerung ist die gewonnene Farbe ... wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf ihm verwandte Gegenstände überzutragen."

[26]) Vgl. Moser a. a. O. II, 2 S. 82 und 98.

[27]) Nachdem dieses vorher gelegentlich schon versucht war, z. B. in E. Th. A. Hoffmanns „Undine": „Auroras Leitmotiv beherrscht einen ganzen Akt" (Moser a. a. O. II, 2 S. 82). Und in Marschners „Vam-

schied zwischen dem Erinnerungsmotiv der Oper und dem Leitmotiv des Musikdramas beruht auf der in beiden Kunstformen verschiedenen Bedeutung für den musikalischen Bau. Während es sich in der Oper um exzeptionelle Fälle, und zwar betonter poetischer Aufeinanderbeziehung gewisser Situationen handelt, geht im Musikdrama mit der poetischen Tendenz Hand in Hand die Verwendung des Motivs als musikalischen Baumaterials[28]). Der Schluß des oben analysierten Abschnittes bietet für die musikdramatische Anwendung des Leitmotives ein Beispiel: es kommt hier nicht allein darauf an, Beziehungen herzustellen, sondern durch musikalische Mittel Steigerung herbeizuführen. Der ganze Abschnitt hat die Tendenz der Steigerung, in ihrem Dienste steht die ganze Motivkunst und die Einführung des zweiten Themas (76, S. 228). Seinen Höhepunkt, seine Krönung findet dieses große Crescendo schließlich in der Verwebung bereits bekannter leitmotivisch übernommener Gedanken. Im einzelnen wird im formalanalytischen Teil die formbildende Kraft leitmotivisch verwendeter Gedanken deutlich zu machen sein.

Wagner gibt jedem der in seinen Dramen wirksamen Hauptmotive einen doppelten Ausdruck — einen dichterischen und einen musikalischen. So oft diese dramatischen Grundmotive im Verlauf des Dramas wiederkehren, erscheint auch ihr musikalischer Ausdruck. Der Typus des Wagnerschen Musikdramas erhält sein in musikalischer Hinsicht charakteristisches Gepräge durch das symphonische Gewebe der in ständiger Wiederkehr erscheinenden einzelnen Leitmotive[29]). Von dieser Art der Leitmotivik ist die in „Hänsel und Gretel" angewendete grundverschieden. Symphonische Leitmotivik liegt zwar auch in diesem Werke vor, sofern man darunter Entwicklung, „Wechsel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen"[30]) und ihre Verbindung (je nach Erfordernis der Situation) versteht: das „Susemotiv" wird, nachdem es zu Anfang des ersten Aktes in seinen Einzelheiten und als ganzes dargestellt ist (vgl. S. 7 f.), zunächst thematisch zur Bildung eines Abschnittes (1, 4—3, 5 S. 42—45) mit ganz individueller Formung ausgenützt, dann erscheint es im folgenden (bis 6, S. 50) in neuer, nämlich kontrapunktisch-imitatorischer Behandlung, von 8, 6 an (S. 56) werden aus ihm durch Erweiterung ($^6/_8$- zu

---

pyr": Der motivische Aufbau der Finales. Vgl. Hans Pfitzner, Ges. Schr., Augsburg 1926, Bd. I S. 139 u. 142.

[28]) Wagner, Ges. Schr. IV S. 250: „Daß in ihrer (der Motive) wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ... ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht."

[29]) Vgl. Wagner, Ges. Schr. IV S. 250 ff. und 392 f.

[30]) Vgl. Wagner, Ges. Schr. IV S. 251.

$^9/_8$-Takt umgebildet, S. 57), neue kontrapunktische Kombinationen (S. 58 an), neue Periodisierung und Fortspinnung (dreitaktig, 12, S. 63), Verbindung mit anderen Motiven (27, 6 ff., S. 95 ff. und 56, 26 ff., S. 173 ff.) usf. neue Möglichkeiten gewonnen; sogar eine so unscheinbare Figur wie die „aufsteigende Dreiklangfigur" des Anfangs (Takt 2 S. 40, Klar.) wird in diesem Sinne symphonisch-leitmotivisch ausgenutzt zur Bildung eines kleinen Sätzchens (8, 6 ff., S. 56 f.); die Figur 56, 22 (S. 172, 1. Viol.) wird für den dritten Akt (beispielsweise für den Knusperwalzer) äußerst wichtig; der „Abendsegen", der durch sein Erscheinen zu Anfang des Vorspiels und am Schluß des dritten Aktes das ganze Werk einrahmt, wird zu Beginn der vierten Szene des dritten Aktes (S. 505) zu einer aus Diminution hervorgegangenen obligaten Begleitfigur usf., — um nur ein paar Beispiele anzuführen.

Um den Unterschied zwischen der Leitmotivik Wagners und der Humperdincks in „Hänsel und Gretel" zu finden, braucht man nur die Anwendung der Motive in dieser Absicht zu beobachten. Das Susemotiv, das im ersten Akt der eigentliche Ausdruck für Spiel und Freude der Kinder, für die Kinder selbst ist, erscheint trotz seiner häufigen Verwendung im ersten Akt im ganzen weiteren Drama nur noch ein einziges Mal episodisch (144—145, S. 391—393 im 3. Akt) — eine an Wagners Technik gemessen ganz auffällige Erscheinung, zumal die Behandlung im 1. Akt durchaus ein Fortdauern dieses Motives durchs ganze Werk erwarten läßt. Denn, obwohl die Gipfelpunkte im Spiel der Kinder, die Höhepunkte ihrer Ausgelassenheit 6—8 (S. 50 bis 55) und 13—26 (S. 66—92) selbständiges thematisches Material haben und auf das Susemotiv verzichten — ein bei Wagner ebenfalls kaum denkbarer Fall, da es sich um Steigerung derselben Stimmung, um stärkere Äußerungen der gleichen Personen handelt, — so zeigt doch das Motiv im ersten Akt eine echt leitmotivische Stilisierung: nachdem es zunächst Ausdruck einer ganz bestimmten, konkreten Situation war, des neckischen Spiels der Kinder (bis 3, 5 S. 45), wird es dann verallgemeinert zum Ausdruck für das kärgliche, doch echt kindlich-heitere Leben der beiden überhaupt. In der 2. Szene (von S. 94 an) tritt das stilisierende Element noch stärker hervor, indem auch das Schelten der Mutter, als durch die Kinder veranlaßtes und auf sie bezogenes, von demselben Motiv begleitet wird; ja sogar die Verzweiflung der Mutter (von 33, S. 111 an) als durch die Kinder heraufbeschworen wird durch es ausgedrückt. Die 3. Szene, die zunächst eine vollständig neue Situation und eine neue, sich gleichsam erst einmal in ihrer Individualität vorstellende Person bringt, hat eigenes thematisches Material. Sofort aber, als der Vater der Kinder gedenkt, erscheint das alte Motiv in einer dem Augenblick entsprechen-

den schreckhaften Verzerrung (50, 2 f., S. 149, Holzbl.). In der „Hexenballade" (56, S. 169) begleitet es, nachdem es zum erstenmal undeutlich (56, 7, S. 169, Oboe, 2. Klar.), gleichsam um die unterbewußte Bezogenheit der ganzen Erzählung anzueigen, erschienen war, den Ausruf der Mutter (S. 173, letzter Takt ff.), um von hier an nicht wieder bis zum Ende des Aktes zu verschwinden, da von jetzt ab ganz bewußt im Hinblick auf die Kinder gesprochen wird.

Trotz dieser Behandlung des Susemotivs, die symphonisch-leitmotivisch im eminenten Sinne genannt werden muß, trotz seiner dadurch bewiesenen Fähigkeit, in Situationen, an denen die Kinder irgendwie hervorragend beteiligt sind, eben dieses je nach Erfordernis auszudrücken, trotzdem verschwindet das Motiv im weiteren Drama bis auf eine nebensächliche Stelle.

Daß man von motivischen Beziehungen zwischen dem ersten (68—69, 7, S. 210—212) und zweiten Abschnitt (69, 7—90, S. 212—254) des 2. Aktes sprechen muß („Ein Männlein steht im Walde" — Motiv 69,10, S. 213, 1. Viol., ein Takt), wurde bei Analyse dieses Abschnittes oben gezeigt, ebenfalls daß im zweiten Abschnitt frühere Gedanken wiederkehren. Von diesen hängen der erste (83, S. 240 ff.) und dritte (88, 7, S. 250 ff.) motivisch zusammen, was man am deutlichsten im Vorspiel zum zweiten Akt erkennt, wo das in unserm Abschnitt dritte Motiv (S. 250) die Vorbereitung des in unserm Falle ersten (S. 240) bildet (z. B. vor und nach 65, S. 201—203). Beide Motive eignen sich vorzüglich zu leitmotivischem Gebrauch, da sie im wahrsten Sinne des Begriffes „Motive", d. h. knappe, doch bestimmte Figuren sind, die sich durch beliebige Fortsetzung, Sequenzierung usw. zu episodischer Einfügung unschwer verwenden lassen. Sie werden mit dem unserem Abschnitt eigenem motivischen Material verknüpft; so erscheint 83 (S. 240) als absteigende Antwort auf die im gleichen Rhythmus sich aufwärts bewegende diminuierte Verkürzung des zweiten Themas dieses Abschnittes. Eine besonders interessante Erscheinung bietet das dritte Leitmotiv dar (88, 7 ff., S. 250 f.): das kurze wiederholte Motiv der Holzbl. ist vereinigt mit einem aufsteigendem Baßmotiv, das 88, 10 zu einer einen Takt füllenden Figur vergrößert wird. Diese Figur nun würde man ohne Zögern für aus dem thematischen Material des Abschnittes gewonnen halten, wenn sie nicht das zweite Vorspiel schon (64, 11, S. 201 f.) brächte, bevor überhaupt eines der Themen unseres Abschnittes erklungen ist. Höchstens könnte man sie als Vordeutung auf die Kantilene 65 (späteres zweites Thema unseres Abschnittes) auffassen. — Der zweite der leitmotivisch verwendeten Gedanken 87, 8 (S. 247) wird nur als Teil (auf drei Takte reduziert) eines vollständigen Motivs (4 + 4 = 8 Takte von 54, 1—54, 4 und

54, 6—54, 9, S. 163—165) benutzt. Mit diesen seltsam zögernden Akkorden wird eine unheimliche Ruhe, das Schauerliche des Waldes — ganz wie bei den Worten des Vaters im ersten Akt — kurz: trefflich die Spannung vor der folgenden Steigerung geschildert. Auch dieses Motiv wird mit einer Verkleinerung des zweiten Themas verbunden. Nun ist aber die Eigentümlichkeit festzustellen, daß die Hauptmotive dieses Abschnittes, der selber zu seiner Steigerung Leitmotivik benutzt, nicht leitmotivisch ausgenutzt werden, außer episodischer Wiederaufnahme des zweiten Themas (95, 3, S. 265 f. Vcl., 1. Horn und 116, S. 314)[31]).

Der zweite Akt bringt nach dem besprochenen Abschnitt das „Lied des Sandmännchens", das in seinem ersten Teil als „Lied des Taumännchens" im dritten Akt wiederkehrt. Beide Male folgt (91, S. 257 und 113, S. 306) im zweiten Teil motivisch Neues, das für das Folgende thematisch wird, im zweiten Akt für die Engelsszene, im dritten für die Erwachensszene. Im zweiten Akt erscheint der „Abendsegen" erinnerungsmotivisch verwendet, zunächst in seiner vollen aus dem Vorspiel her bekannten Ausführung (92, S. 260 ff.), dann das zweite Motiv des Sandmännchens (91, S. 257) mit begleitendem Figurenwerk versehend (die auf- und absteigenden Staccatofiguren in Holzbl. und Streichern von 96 [S. 267] an, nach einer kurzen Verbindung derselben aus dem Abendsegen abgeleiteten Figuren mit dem Motiv 95, 3 [S. 265, 1. Horn, Vcl.]). Diese thematischen Figuren, die am Schluß des zweiten Aktes (S. 290) übrigens den Abendsegen selber abschließen als eine Fortsetzung mit Tendenz der Verflüchtigung der allmählich das Verklingen herbeiführenden einzelnen Motive (104, 5 ff., S. 289 [Bläser und Vcl.]), werden in gleicher Absicht im dritten Akt wieder aufgenommen, ebenfalls in Verbindung mit dem Thema des Sandmännchens, das auch seinerseits leitmotivisch wiederkehrend die Traumerzählung begleitet (von 122, S. 131 an). Die Verbindung beider Motive miteinander ist jetzt aber eine noch intensivere als im zweiten Akt: das Motiv des Sandmännchens wurde dort im wesentlichen nur in Form eines ein- bis zweitaktigen Gedankens in steter Wiederholung aneinandergefügt (z. B. 98, 5 ff., S. 271, Holzbl.; 99 ff., S. 273, Bässe; 102 f., S. 275, Bässe), und die aus dem Abendsegen gewonnene Figur war nur ein Begleitmotiv, jetzt im dritten Akt ist aber das Sandmännchenmotiv in seinem spezifisch motivischen Charakter betonter, indem es nach mehrfachen An-

[31]) Das zweite Thema erscheint übrigens schon als zweites Thema des Vorspiels zum zweiten Akt. Man muß aber mit Rücksicht auf seine häufige und wichtige Verwendung im zweiten Akt selbst besser wohl von einer Vorwegnahme sprechen, besonders da es im Vorspiel nur einmal auftritt.

läufen (122—124, 2) erst später seine ursprüngliche Form wieder erreicht (124, 3, S. 334), und das Abendsegenmotiv bildet jetzt häufig den Aufstieg zu dem absteigenden Sandmännchenmotiv (z. B. 124, 6, S. 335).

Die zweite und dritte Szene des dritten Aktes, die motivisch eine Einheit bilden, haben außer gelegentlicher Einfügung des Abendsegens (131—134, S. 359—366) und abgesehen von der episodischen Verwendung des Susemotivs 144—145 (S. 291—393) leitmotivische Beziehungen zum Schluß des ersten Aktes; daher stammt die Baßquarte (im ersten Akt zuerst S. 262, im dritten Akt zuerst S. 443, Pauke), die aus der „Hexenballade" (56, 22, S. 172, Viol.) entnommene Figur S. 449 (3. Takt, Klar.), und das Material des bei 169 (S. 453) beginnenden Abschnittes ist mit 55, 4—56 (S. 167 f.) verwandt, das allerdings seine deutliche Darstellung nicht mehr im 1. Akte, sondern im Vorspiel im 2. Akt findet. Das Motiv 140 (S. 380, Oboe, Fag.) erscheint zum ersten Male im Vorspiel zum 3. Akt (besondere Ähnlichkeit der Fassung mit 176—184, S. 467—474). Gewisse Motive des 3. Aktes (127, S. 345, Oboe; 127, 5, S. 346, 1, Viol.; u. ä. im folgenden), die mit der aus der „Hexenballade" entnommenen Figur Ähnlichkeit haben, mit ihr dann später auch leicht verbunden werden, müssen durchaus als ihm gegenüber selbständig gelten, da die Einführung obigen Leitmotivs erst bedeutend später erfolgt. — Die vierte Szene des 3. Aktes bringt eine Fülle früherer Motive. Daß die obligate Begleitfigur der Streicher (200 ff., S. 505) aus dem Abendsegen entnommen wurde, ist schon gezeigt. 202, 5 (S. 509 Trp.) erscheint in dieser Form im ersten Vorspiel, läßt sich zugleich unschwer als mit 135, 2 (S. 367, Singstimme) verwandt auffassen. Das zu gleicher Zeit in den Streichern erscheinende Motiv entstammt ebenfalls dem ersten Vorspiel[31a]), wird aber hier, unterstützt durch die allmähliche Tempobeschleunigung, durch die Abendsegenbegleitfigur motivisch vorbereitet. 204 (S. 516) wird die Melodie des Taumännchens (113, S. 306) wieder aufgenommen. Seine (obligate) Begleitung (in den Holzbl.) wird aus dem vorhergehenden Motiv gewonnen, in ähnlicher Weise wie zuvor der Abendsegen im zweiten Akt in diesem Sinne ausgenutzt wurde (95, S. 265 ff.). Die Zusammenstellung beider Motive erinnert an die kontrapunktische Ver-

---

[31a]) Man würde in der Oper die Übernahme von Motiven aus der Ouvertüre nicht als leitmotivische Beziehung erklären. Im Musikdrama aber, welcher Begriff hier als Bezeichnung des auf dem Prinzip motivischer Verknüpfungen beruhenden musikalischen Dramas zu verstehen ist, ist die Ouvertüre nicht mehr das einzige Glied, das (symphonische) Verbindung musikalischer Motive enthält, vielmehr steht sie nicht unterschieden neben den übrigen Teilen des betreffenden Werkes.

knüpfung der beiden Hauptthemen des ersten Teils des 2. Aktes. Was man dort feststellen konnte: daß der Verbindung beider Motive besonders die Ähnlichkeit der musikalischen Struktur (Aufstieg — Abstieg) beider entgegenkam, gilt ebenfalls von den beiden hier vereinigten Motiven: die Melodie des Sandmännchens setzt sich zusammen aus einer immerwährenden Kette von Auf und Ab, desgl. die Linie der Begleitmelodie (Altoboe), die in Aneinanderreihung des gleichen Motivs besteht, das seinerseits wiederum nichts als ein Auf- und Abstieg ist, freilich hinsichtlich Ausdehnung und Umfang an dem Hauptmotiv gemessen beschränkt ist. Diese Struktur des Auf und Ab ist übrigens schon vorher der aus dem Abendsegen entnommenen Figur und den damit verbundenen Singstimmen eigen (200; 200, 5, S. 505). Dazu kommt die allen einzelnen Motiven dieses Komplexes eigene Auftaktfigur der 2 Achtel (die in der Melodie des Taumännchens im Abstand von 2 Takten erscheint). Alle diese Momente sind nicht nebensächlich, sie bewirken die trotz der Vielheit von Motiven herrschende Einheitlichkeit des Eindrucks.

Am Schluß der vierten Szene erscheint das „Rallalala" aus der Besenbinderszene des ersten Aktes, nicht ohne formale Bedeutung, da durch den plötzlichen motivischen und dynamischen Gegensatz eine wirksame Cäsur zwischen der vierten und letzten Szene herbeigeführt wird. Denn diese beiden Szenen hängen motivisch aufs engste zusammen, das Bindende liegt in dem aus der vierten Szene übernommenen Grundmotiv (202, 5 ff. = 207 ff.!). Dieses Motiv durchzieht die ganze letzte Szene, ungeachtet aller neuen leitmotivisch erscheinenden Gedanken, als: 208 ff. (Hörner und Bässe), 208, 5 ff. (Holzbl., Viol.), 209 (Vater, Holzbl.), und stellt die Einheit selbst über den (211) nochmals erscheinenden Abendsegen (212 ff.) hinweg her.

Stilcharakteristika, Verhältnis zu Wagner.

Das Ergebnis der Untersuchung des ganzen Werkes hinsichtlich seiner Leitmotivik besteht in der Feststellung, daß diese im durchaus symphonischen Sinne vorhanden ist. Aber sie ist nicht das den Stil in allererster Linie bestimmende, charakterisierende Element. Es ist nicht so, daß Humperdinck für die dramatischen Grundmotive, also für bestimmte Personen und die für ihre individuelle Eigenart charakteristischen Äußerungen oder für bestimmte im Drama wirksame Ideen jeweils ein ganz bestimmtes Motiv ersönne und dieses, sobald die betreffende Person oder Idee direkt oder indirekt zu Worte kommt, zu spüren ist, in entsprechender Behandlung: in

originaler Form oder in Abwandlungen, als Ausdruck des jeweiligen Vorganges einführte. Der Ausgangspunkt für die Komposition ist in „Hänsel und Gretel" die Situation. Durch ein neues Ereignis wird die Erfindung des Komponisten angeregt: für das Spiel der Kinder ist ein charakteristischer musikalischer Ausdruck gefunden (das Susemotiv); sobald aber das harmlose Spiel sich zu Freude, Tanz und Ausgelassenheit steigert, stellt sich ein entsprechender neuer musikalischer Gedanke ein. — Die Kinder sind im Walde: diese augenblickliche Situation löst eine besondere Erfindung aus, ganz ohne Rücksicht, daß Personen im Spiele sind, für die früher schon ein ganz bestimmter musikalischer Ausdruck gefunden war, der an sich jetzt wieder in Anwendung kommen könnte, da Handlungen und Äußerungen der Personen sich natürlich immer aus ihrem Charakter ergeben; und selbst wenn bisher verdeckte Eigenschaften zutage treten sollten, oder wenn es darum ginge, die Einwirkungen irgendeines Vorganges auf die betreffenden Personen darzustellen — durch Wagner ist die Technik der Leitmotivik zu einer so labilen ausgestaltet, daß sie für alle diese Erscheinungen Mittel ohne Schwierigkeit in die Hand gibt. Humperdinck hat aber in „Hänsel und Gretel" eben nicht Leitmotivik im Wagnerschen Sinne als Grundprinzip der dramatischen Musik.

Zwar finden sich einzelne Fälle von wirklicher, durch den dramatischen Vorgang begründeter Leitmotivik. Dahin gehört die für Sand- und Taumännchen gemeinsam verwendete Melodie (es handelt sich um einen je nach der Tageszeit seine Gestalt ändernden Naturgeist) oder die Stilisierung des Susemotivs für seine Anwendung auf die zweite Szene des 1. Aktes u. ä. Ja ein Motiv, das man darum wohl das Hauptmotiv des Dramas genannt hat, durchzieht in im durchaus Wagnerschen Sinne gehaltener Anwendung das ganze Werk: der „Abendsegen". Er ist der musikalische Ausdruck für den über den Kindern waltenden göttlichen Schutz (die ganze Engelsszene im 2. Akt durchzieht er; auch ist er das bedeutsamste Motiv des Vorspiels, erscheint er am Schluß 212, S. 540 f.); zugleich aber, da ihnen dieser Schutz zuteil wird für ihre echt kindlich immer wieder durchbrechende Frömmigkeit, begleitet er auch ihr Gebet (92, S. 260 ff.), die naiven Äußerungen ihrer Frömmigkeit (4, S. 47; 131, S. 359 ff.), bis er am Ende (211, S. 538) alle Personen in Zuversicht und Preis Gottes vereinigt.

Noch eine andere Erscheinung weist auf die Technik des Wagnerschen Musikdramas hin: die Verwandtschaft der musikalischen Motive einer Handlungssphäre. Freilich läßt sich auch hier nicht prinzipielle Handhabung dieser Technik annehmen.

Denn dies Phänomen findet sich nur als auf einen einzigen Handlungskreis angewendet: es handelt sich um auf die Hexe bezüglichen Motive:

1. Gruppe: Als Grundform sind die Akkorde 135, 2—135, 5 (S. 367) anzusehen, die Wiederholung eines zweitaktigen Motivs, das beim zweiten Mal eine charakteristische Alteration (neapol. Sextakkord) aufweist. Dieses Motiv wird in verschiedener Weise melodisch ausgeschmückt; die eine Form bringt sofort an dieser Stelle die Singstimme (vgl. Vorspiel zum 3. Akt), die andere das erste Vorspiel (D, S. 8, Trp.). Die Verwandtschaft dieser Formen mit 154, 9 (S. 417, Singst., die gleitenden Akkorde in den Pos.) ist unschwer zu erkennen (182, S. 472 f. bringt eine Verbindung dieser Motivform mit der früheren).

Die 2. Gruppe umfaßt eine Reihe von Motiven, deren Zusammenhänge aus 55, 3 bis 56 (S. 166—168) und aus dem zweiten Vorspiel deutlich werden. Sie sind hier jedesmal zu einem organischen Ganzen vereinigt, doch können sie selbständig erscheinen (die Quarte vor 54 [S. 162 ff.]; die leitmotivischen Verwendungen 83 [S. 240 ff.] und 88, 7 [S. 250 ff.]) [32]).

Trotz aller dieser Erscheinungen kann von einer prinzipiellen Leitmotivik nicht die Rede sein. Die Motive der übrigen Handlungskreise stehen unverbunden nebeneinander, die Leitmotivik ist viel zu willkürlich und vor allem in viel zu geringem Maße angewendet. Das Unsystematische ihrer Benutzung kann man geradezu nachweisen; dafür ein Beispiel: 204 (S. 516 ff.) wird die Melodie des Taumännchens benutzt zu den Worten: „Die Englein haben's im Traum gesagt in stiller Nacht ... Ihr Englein, die uns so treu bewacht bei Tag und Nacht, euch sei Lob und Dank für all die Pracht." Vergleicht man nun den Wortinhalt mit der Situation, die zur Erfindung dieser Melodie Anlaß war (113, S. 306 ff.), so muß man mit Erstaunen feststellen, daß absolut keine Beziehung besteht. Hätte es in Humperdincks Absicht gelegen, in jener Szene des 3. Aktes auch durch die Musik eine Anknüpfung an den früheren Vorgang zu finden, es hätte viel näher gelegen, etwa die Melodie des Sandmännchens anzuwenden (91, S. 257 ff.: „... gar holde Träume bringen euch die Engelein"), besonders, da dieses Thema in der Engelsszene und zu Beginn des 3. Aktes (122, S. 331 ff.) schon in ähnlichem Sinne wiederaufgenommen war.

---

[32]) Vielleicht ist eine Untersuchung über die motivischen Zusammenhänge unter verschiedenen Werken Humperdincks ergiebig. Es ließe sich, falls hier positive Resultate zu erzielen wären, ein Seitenstück zu Hans v. Wolzogens „Musikalisch-dramatischen Parallelen" (Leipzig 1906) schaffen. Verwiesen sei hier beispielsweise auf die Beziehungen von „Hänsel und Gretel" 55, 3—56 (S. 166—168) und „Königskinder" (Klav.-Auszug von Siegel, Leipzig, Brockhaus) S. 84.

Für die Wiedereinführung in der vierten Szene des 3. Aktes sprach aber offenbar ein ganz anderer Grund: die Möglichkeit leichter motivischer Verbindung mit dem Übrigen.

Die motivisch einheitlichen Abschnitte.

Das den Stil in erster Linie bestimmende Element ist ohne Zweifel die größere Abschnitte, weitere Flächen zu einem Ganzen zusammenfassende Motivik von der Art, wie sie oben in der ersten Hälfte des 2. Aktes aufgezeigt wurde[33]). Hier verbindet sich die größte Sorgfalt musikalischer Arbeit mit hoher Kunst, den szenischen Vorgängen gerecht zu werden, in glücklicher und vollendeter Weise.

Es ist nun nicht immer so, daß das für einen solchen Abschnitt konstitutive motivische Material nur einem Motiv entnommen wird. Im folgenden wird eine Übersicht über die nach motivischem Gesichtspunkt zu sondernden Szenen gegeben mit Angabe der motivischen Verhältnisse:

1. Akt: 1. Abschnitt entspricht der ersten und zweiten Szene. Das Hauptmotiv ist das Susemotiv. In die 1. Szene verflochten sind zwei selbständige Abschnitte (6—8, S. 50—55 und 13—26, S. 66—93), die Höhepunkte (Steigerungen) der Situation darstellen. In der 2. Szene erscheint zu dem Haupt-(Suse-)motiv ein zweites (Nebenmotiv), die „rhythmische Figur" (zuerst 27, 6, Bläs.), ganz gegen Schluß noch ein Codamotiv 33, 10, S. 111 (Singst.: „Herr Gott wirf Geld herab").

2. Abschnitt = dritter Szene. Er zerfällt in drei Unterteile. Das motivische Material des ersten liefert das „Rallalala" mit seinen Variationen und Kontrapunkten und die Melodie 35 (S. 114). An den E-dur-Abschnitt schließt sich eine Es-dur-Coda an, die neben den bisherigen Kontrapunkten ein Motiv bringt (47, Singst.), das schon vorher eingeführt war (43, S. 127, Singst.).

Bei 50 (S. 149) beginnt der zweite Teil, der als thematisch eine Reihe kurzer, episodischer Motive bringt (50, 4, S. 149, 1. Viol.; 50, 5, S. 150, 1. Viol.; die „Lachfiguren" 52 ff., S. 157 ff.), schließlich zu dem Komplex der „Hexenmotive"

---

[33]) Besch (a. a. O. S. 90) teilt mit: „Was speziell die Oper anlangt, lehrt Humperdinck, größere Partien, womöglich ganze Szenen unter einheitliche musikalische Gesichtspunkte zu bringen und sich dabei nur der wichtigsten Motive zu bedienen. Die musikalische Auflösung des Textes in zahllose Kleinigkeiten ... verurteilt er." Dem entspricht ganz unser Ergebnis.

leitet (Quarte 53, 6 ff., S. 162 ff.; „Waldmotiv“ 54 ff., Bl.; die Motivgruppe 54, 4—56 [S. 166—168]) und zuletzt zum dritten Teil, der „Hexenballade“ mit ihren Nebenmotiven, führt. Der zweite und dritte Teil dieses Abschnittes stellt motivisch den Übergang zum 2. Akt dar. Diese Funktion wird durch den vom Komponisten selbst vorgeschlagenen pausenlosen Fortgang noch besonders hervorgehoben. Der „Hexenritt“ ist gleichsam eine Explikation der im zweiten Teil nur kurz angedeuteten Motive. Andererseits spricht doch das Susemotiv (S. 173 ff.) noch ein gewichtiges Wort mit und stellt die Zugehörigkeit zum 1. Akte fest.

2. Akt: 1. Abschnitt = erster Szene. Hauptmotive (2): 1. „Ein Männlein steht im Walde“ und seine Umbildung 69, 10 und 2. das schon im Vorspiel (65, S. 202 f.) eingeführte Motiv 76 (S. 220 ff.).

2. Abschnitt = zweiter und dritter Szene. Motive: Einleitung: Sandmännchen. Hauptmotive: Sandmännchen (91 ff.) und Abendsegen. Der ganze Abschnitt zerfällt in zwei Unterteile: 91—95 und 96—Schluß, jedesmal zuerst das Sandmännchen-Thema, dann der Abendsegen. Dazwischen steht als Intermezzo 95—96 die episodisch eingeführte Kantilene aus dem ersten Abschnitt dieses Aktes.

3. Akt: 1. Abschnitt = erster Szene. Einleitung: Taumännchen (= Sandmännchen). Erster Teil: Taumännchenmelodie (113—115, 4, S. 306—314); Zweiter Teil: Nach Episode der Kantilene (116, 1—116, 6, S. 314) Taumännchenmelodie + Erwachensmotiv (zuerst vollständig 117, 2 f., S. 315 f.). Dritter Teil: Erwachensmotiv + „Tirelireli“. Am Schluß (vor 122) einmal Waldmotiv. Vierter Teil: Sandmännchenmotiv + Abendsegenkontrapunkt. Am Schluß zweiter Teil des Abendsegens (124, 20—125, S. 338).

2. Abschnitt = zweiter + dritter Szene. Dies ist der umfangreichste, in seiner Motivik vielseitigste des ganzen Werkes. Erstes Hauptmotiv ist die „Naschmelodie“ (126, 3 ff., S. 343 ff.), mit ihr verbunden eine Reihe kurzer Nebenmotive (127, Oboe; 127, 5, 1. Viol. usw.). Abgeschlossen ist ihre Aufstellung durch den Abendsegen (von 131, 7, S. 359 an). Zweites Hauptmotiv ist das „Hexenmotiv“ 135, zu einem kleinen Satz abgerundet. Diese beiden Hauptmotive bilden den motivischen Grundstock des ganzen Abschnittes. Daneben erscheint noch eine Fülle kleiner (Neben-)Motive, die entweder nach Analogie von 127 gewonnen werden oder direkt durch Varia-

tionen der Naschmelodie (vgl. die Analyse S. 58 f.). Daß auch 176 ff. und 154, 6 ff. auf das Hexenmotiv zurückzuführen sind, wurde gezeigt. 169—176 bringt Motive aus dem Hexenritt (169 = 61, 15 [S. 190]; die Baßquarte). Bei 167, 5 wird ein Motiv aus der Hexenballade aufgenommen; 144—145 ist eine episodische Wiedereinführung des Susemotivs. Seinen Abschluß findet der Abschnitt im „Knusperwalzer" (S. 489 bis 504). Dieser stellt eine kunstvolle Vereinigung von nicht weniger als vier Motiven dar, die gegen Schluß gleichzeitig ertönen[34]) (1 Takt vor 196 ff., S. 499 ff.): 1. Fl., Ob., Klar., Fag.; 2. Altob., Viol.; 3. Baßklar., Vcl., kanonisch im Glockenspiel; 4. Hörner.

3. Abschnitt = vierter + letzter Szene. Das Hauptmotiv dieses Abschnittes ist das aus dem ersten Vorspiel entnommene 202, 5 ff. (S. 509 ff.); es beherrscht das Ganze, mit ihm werden alle andern Motive verbunden. Daß am Schluß der vierten Szene („Rallalala") eine Cäsur liegt, wurde gezeigt.

Volkslied und geschlossene Form.

Die Motivverarbeitung zum Zweck groß angelegter organischer Abschnitte ist die charakteristische Eigentümlichkeit von „Hänsel und Gretel"[35]). Wie verhält es sich nun mit den „Liedern" und „geschlossenen Formen"?[36]) Stehen sie außerhalb dieses Zusammenhanges?

Man pflegt sich auf die Entstehung des Werkes zu berufen[37]) und zu behaupten, Humperdinck habe später um ein paar Volkslieder verbindende Musik herumgeschrieben[38]). Dagegen ist zunächst festzu-

[34]) Vgl. Richard Batka, „Musik", 8. Jg. 1908/09, Heft 13 S. 14.

[35]) „Einem schlichten motivischen Elemente weiß der Komponist durch Kontrapunktik, Vergrößerung und Verkleinerung, Umkehrung ... erstaunliches abzugewinnen." Pfeilschmidt in „Musik" 2. Jg. 1902 Heft 5 S. 356.

[36]) Walter Niemann a. a. O. S. 104: „Die vorsichtige Rückkehr zu mehr oder weniger geschlossenen liedartigen Formen ... damit aber die heimliche Rückwendung zur alten Form des Singspiels (!)." Zwar ist das von den „Königskindern" gesagt, doch darf man es wohl stillschweigend auf „Hänsel und Gretel" übertragen, da der Verfasser bei Besprechung auch dieses Werkes vom Gegensatz „zwischen schlichter Volkstümlichkeit und kunstvollem polyphonem Musizieren", von der Anwendung des Volksliedes (S. 103) spricht.

[37]) Humperdinck vertonte den von seiner Schwester Adelheid Wette für ihre Kinder verfaßten Text zunächst als Liederspiel. Vgl. Besch a. a. O. S. 50 ff.

[38]) Karl Storck, „Türmer" 1905 Heft 9, sagt, daß „der thematische Stoff ... fast ganz aus dem Schatze des deutschen Volksliedes geschöpft war".

stellen, daß nur zwei oder drei Volkslieder in das Werk „übernommen sind[39]). Die Vorwegnahme ferner ausgewählter Stellen bei der musikalischen Komposition entspricht nur dem Schaffensprinzip Humperdincks. Denn der Komponist pflegte immer in einem mit Notenpapier durchschossenen Textbuch zunächst die Stellen zu vertonen, die ihn am meisten anregten[40]). Diese gingen in mehr oder weniger veränderter Form in die endgültige Fassung über.

Indessen ist das Verhältnis solcher „Lieder" zu der Umgebung in eingehender Untersuchung festzustellen:

1. „Suse, liebe Suse". Der dem „Lied" vorhergehende Abschnitt (bis S. 42, Takt 3) ist kein „Vorspiel" oder „Einleitung" zu dem folgenden. Dazu ist er erstens viel zu lang[41]). Ferner hat er einen ganz individuellen, vom folgenden unterschiedenen Bau. Denn sein Zweck ist die Darstellung des Susemotivs. Der Komponist zergliedert die übernommene Melodie, macht auf ihren motivischen Gehalt mit allen Einzelheiten aufmerksam, kurz: tut so, als ob er ein unbekanntes Motiv einführte, aus dem im Folgenden, bevor es symphonisch-motivisch ausgenutzt wird, erst einmal eine Melodie, d. h. eine lyrische Ausbreitung, gewonnen wird. Diese lyrische Ausbreitung ist aber weit davon entfernt, noch ein „Volkslied" zu sein. Hier kann man höchstens von „Umschmelzung zu moderner Sprachform"[42]), von der „Kunst, das Volkslied auszugestalten"[43]) sprechen. Denn das „übernommene" Material ist ganz in den Dienst des Dramas gestellt: die

---

Hier ist auch wiederum Riemanns zu gedenken, vgl. oben Anm. 10. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper Bd. 2, Leipzig 1902, S. 330. Paul Bekker, „Das deutsche Musikdrama der Gegenwart", Stuttgart 1909, S. 73: „Unselbständig, aus fremden Quellen schöpfend, soweit das nackte Material in Frage kam." Ähnlich Pfeilschmidt a. a. O. S. 356.

[39]) Besch a. a. O. S. 116 nennt „Suse, liebe Suse" und „Ein Männlein steht im Walde". Otto Neitzel („Nord und Süd", 22. Jahrg. Okt. 1898, S. 70) nennt statt des zweiten das Lied des Sand- und Taumännchens. Hier scheint aber ein Irrtum vorzuliegen: Das beiden Stellen Gemeinsame umfaßt 8 Takte, ist kein „Lied", weil unabgeschlossen. Die Fortsetzung im 2. Akt kann ein Volkslied niemals gewesen sein, da sie viel zu kompliziert (chromatisch) ist. Moser, Geschichte d. dtsch. Musik II, 2 S. 388 spricht von drei Volksliedern, ohne sie zu nennen.

[40]) Schriftliche Mitteilung Herrn Wolfram Humperdincks an den Verf. vom 6. 8. 1928.

[41]) Sagt doch Abert (Mozart Bd. 2, Leipzig 1921, S. 776) schon von der Instrumentaleinleitung zur 1. Nummer der „Zauberflöte", mit der hinsichtlich der Länge „Suse, liebe Suse" gar nicht zu vergleichen ist, daß sie ungewöhnlich ausgedehnt sei. — Hier in der Einleitung von „Hänsel und Gretel" hätten wir sogar das Taktverhältnis 17 : 32.

[42]) Paul Bekker a. a. O. S. 73.

[43]) Neitzel a. a. O. S. 71.

Periodisierung ist dreitaktig mit Hilfe eines einbezogenen fremden Motivs (der aufsteigenden Dreiklangfigur), die Reprise der Form aaba ist außerordentlich verstärkt (so daß sich das Taktverhältnis 3:3:3:7 ergibt!) durch Einfügung eines Unterbrechungstaktes (vor 2, S. 43), durch imitatorische Verlängerung des Motivs (2, 1—2, 5). Die Liedform ist wohl gewahrt; es ist aber so, daß zur Erfüllung dieser Form ein Motiv, das als ein symphonisches eingeführt und später benutzt wird, ausgeformt ist. Mit Recht spricht darum Hans Pohl[44]) von „lyrischen Stellen" in „Hänsel und Gretel", und zwar im Sinne Lorenz': „Man vergegenwärtige sich immer, daß alle ‚Nummern' ‚einen nur ihnen zugehörigen musikalischen Inhalt, der in gar keinem organischen Zusammenhang mit andern Teilen des Werkes steht', ... haben, während es sich im Musikdrama höchstens um formal konzentrierte Höhenpunkte aus symphonischem Material handelt."[45]) Freilich ist „Suse, liebe Suse" ein (verändertes) Volkslied, und eben dieser Charakter ruft beim ersten Hören Erinnerungen wach. Wäre das nicht, niemand würde vermutlich auf den Gedanken kommen, zu behaupten, es sei das wesentliche und nicht: das Susemotiv habe hier eine bestimmte formale Ausnützung erfahren. Denn das Wesentliche im Drama ist der organische Zusammenhang, der Zusammenschluß kleinerer Teile zu einem größeren Ganzen, die Unterordnung unter das Prinzip des Dramas im Sinne des Situationswechsels und Handlungsfortschrittes. So betrachtet hat diese lyrische Ausbreitung eine zwar für die augenblickliche Situation charakteristische, individuelle Form, die aber, in Hinsicht auf den großen Zusammenhang des aus dem Susemotiv gewonnenen Abschnittes doch nur eine neben anderen, nicht minder für ihre Situation charakteristisch gestalteten Gebilden ist[45a]).

2. „Ein Männlein steht im Walde." Über die motivischen Zusammenhänge mit dem Folgenden wurde oben gehandelt. Es liegt dasselbe Verhältnis zu der Umgebung vor wie in „Suse, liebe Suse",

---

[44]) Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4. Jahrg. 1902 Heft 3 S. 120.

[45]) Kienzl-Zitat bei Lorenz, „Ring" S. 306.

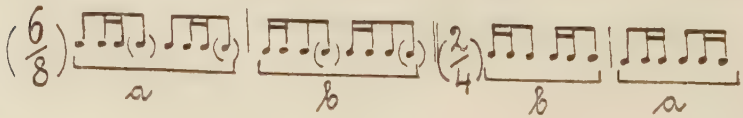
[45a]) Guido Adler sagt (in seinen „Richard Wagner-Vorlesungen", Leipzig 1904, S. 63): „Eine der erhabensten Stellen in ‚Tristan und Isolde' ... beruht auf dem Strophengesang des Volksliedes", und zwar gerade „in dem Hervortreten rein melismatischer Züge. In diesem Werk erklingen an anderen Stellen einfache Volksweisen; die Melodik steht bei solchen im Vordergrund der tonkünstlerischen Behandlung." Man könnte ja auch hier solche „melodischen" Strecken für wesentlich und das übrige, die „symphonischen" Abschnitte für nebensächlicher erklären, wie es tatsächlich vielfach auch geschehen ist.

nur daß eine Motiventwicklung nicht vorausgeht, die Szene mit einer lyrischen Ausbreitung beginnt. Auch in diesem Fall ist die Reprise des a a b *a* durch motivische Fortspinnung beschwert, die beide Male auf der Dominante schließt. Dadurch werden die beiden Strophen enger zusammengeschlossen, da man nun die Wiederholung der letzten Zeile am Schluß mit ihrer Tonika ohne Rückkehr zur Dominante als Abschluß des Ganzen empfindet.

3. Sand- und Taumännchen. Beide Episoden bestehen aus aus viermaliger Wiederholung eines zweitaktigen Motivs, sind melodisch und harmonisch nicht abgeschlossen, haben darum deutlich Tendenz überzuleiten. Vielleicht darf man die Sechzehntel-Triolen des Sandmännchens als nachzitternde Reste der hervorgehenden Erregung — zum Zweck motivischer Verbindung — auffassen.

Humperdinck liebt es augenscheinlich, an dem Anfang der Szene eine lyrische Ausbreitung zu setzen, um darin einmal in knapper, leicht faßlicher Form sein Material vorzuführen. Auch der Beginn des 2. Abschnittes des 1. Aktes mit dem vorausgeschickten „Rallalala" und der zweite des 2. Aktes (Einleitung 125—126, Naschmelodie 127) zeigt zu Beginn Einfachheit. Dieses Prinzip zeugt von weiser, mit den Erfordernissen des Dramas vertrauter Ökonomie.

Zuweilen sind auch Höhepunkte eines Abschnittes, Steigerungen, ähnlich bezeichnet, so etwa 6—8 (S. 50—55). Man darf auch dieses Sätzchen nicht für Rückkehr zur geschlossenen Form in Anspruch nehmen. Seine sorgfältige Motivik mit ihren Gegensätzen, Imitationen und Steigerungen, die letzten Endes aus einem halbtaktigen Motiv hervorgehen, stellt es in motivischer Hinsicht als gleichberechtigt zwischen die Umgebung: denn auch hier steht das Motivische im Vordergrund des Interesses, die turbulante Freude darstellend ist es das Charakteristische. Auch dieser Abschnitt ist, obwohl er anscheinend ganz fremdes Motivmaterial hat, organisch mit der Umgebung verbunden. Aufmerksam zu machen ist auf die von 5, 5 (S. 49) an erscheinende aufsteigende Figur (Oboe), die in den folgenden Takten zunächst durch häufigeres Erscheinen die Aufmerksamkeit auf sich lenkt (Bläser), zwei Takte vor 6 (Hörner, Klar., Bratschen — Klar., Viol.) schon, mit Sechzehnteln durchsetzt, die Gestalt des „Griesgrammotivs" annehmen, übrigens in umgekehrt rhythmischem Verhältnis beider Takte zueinander als in dem Zweitakter nach 6:



Es handelt sich also um eine allmähliche symphonische (da mit dem Susemotiv verbundene) Einführung eines Motivs. — Der Schluß des Abschnittes ist unverbunden mit dem Folgenden: Hier hat die Ausgelassenheit ihren Gipfelpunkt erreicht, jetzt folgt Besinnung auf die Wirklichkeit nach der Illusion, während die Motiveinführung im Dienst der Steigerung stand. —

So ergibt die Stiluntersuchung von „Hänsel und Gretel" ein durchaus einheitliches Bild. Das oberste Gestaltungsprinzip ist das der motivischen Arbeit zur Bildung großer Formen. Die Ausgestaltung der einzelnen Abschnitte zeigt darum, wenn im einzelnen auch Freiheit und Abwechslung herrscht, im Grunde stets dasselbe Verfahren. Es ist dem Komponisten gelungen, der Eigenart seiner in erster Linie auf das Motivische gerichteten Begabung, bei größter Vielseitigkeit, in stilistischer Hinsicht konsequent Ausdruck zu geben; das ganze Werk ist darum von „starkem Persönlichkeitszauber" getragen[46]). Die Leitmotivik tritt hinter die Abschnittmotivik zurück. Darum sind Urteile, die auf die allgemeine Behauptung einer Wagnernachfolge u. ä. hinauslaufen, einzuschränken. Zwar wird auch Leitmotivik in symphonischem Sinn angewendet, sie hat struktive Bedeutung, in einem Falle läßt sich systematische Verwendung nachweisen, indem der „Abendsegen" schließlich durch sein Erscheinen an charakteristischen, cäsurenbildenden Stellen der Handlung als innere und äußere Bindung das ganze Drama zusammenhält. Aber gerade im den Wagnerschen Typ des musikalischen Dramas bezeichnenden Sinne, in prinzipieller Dienstbarmachung für den Ausdruck aller Grundmotive des Dramas, findet sie sich nicht vor. Wagner erfindet zwar auch, wo es die Situation fordert, neu. Aber er stellt, sobald es das Drama zuläßt und fordert — bei Wagner fällt beides jeweils und immer zusammen — sofort und unbedingt auch musikalische Beziehungen zum Vergangenen her.

Aus diesen im Grunde ganz verschiedenen Kompositionsprinzipien folgt naturgemäß auch ein verschiedenes Aussehen der ihnen gemäß erfundenen Motive. In einem Wagnerschen Motiv sind unter Umständen Momente verborgen, die, zu Anfang unkenntlich, erst im Laufe des Dramas enthüllt werden. Ganz anders bei Humperdinck: hier ist ein Motiv, da es in erster Linie nur zur Bestreitung eines Abschnittes erfunden ist, welcher Bedeutung sich nur eventuell und sekundär eine leitmotivische beigesellt, im wesentlichen, sobald der Abschnitt, der Rahmen, für den es recht eigentlich bestimmt war, geschlossen ist, in seiner Ausdruckskraft erschöpft. Daraus

[46]) Bekker a. a. O. S. 74.

wiederum ergibt sich Verschiedenheit der Themen hinsichtlich ihres musikalischen Gehaltes. Ein Humperdinckscher Motiv braucht nicht, da seiner eine geringere Aufgabe wartet, von der Ergiebigkeit zu sein, die einem Wagnerschen eignet, das die Fähigkeit haben muß unter Umständen über ganze drei Riesenakte oder, wie gar im „Ring", über mehrere Abende hinweg seine Bedeutung und Kraft unvermindert trotz intensivster Ausbeutung zu bewahren[47]).

Das bisher von „Hänsel und Gretel" gewonnene Bild ist nach diesem zu erweitern durch eine Untersuchung der einzelnen Abschnitte hinsichtlich ihrer formalen Struktur. Schon bei Wagner wurden durchweg in der bisherigen Forschung Strecken, die nicht eine beim ersten Hören oder Lesen eingängige Formung aufweisen, als „symphonisch" oder „durchführungssartig", d. h. als in ihrer Gestaltung unbestimmt, willkürlich und unfaßbar abgetan[48]). Die Geschichte der nachwagnerischen Oper ergeht sich im allgemeinen in ähnlichen Bahnen, indem sie „freiere" Gebilde als „wagnerisch" betrachtet und nur darauf aus ist, durch Konstatierung vorkommender einfacher, bestimmt geformter Abschnitte eine Rückkehr oder Beziehung zum vorwagnerischen Operntypus zu behaupten. Ein zureichendes und wohlbegründetes Urteil über die Gestalt eines Werkes kann aber nur eine in gleichem Maße auf alle einzelnen Teile ausgedehnte Formaluntersuchung liefern.

---

[47]) Man hat trotz dieses Verhältnisses von „Hänsel und Gretel" zu den Werken Wagners keinen Anlaß, von einer „langsamen Abkehr" von Wagners Stil zu reden (vgl. W. Niemann a. a. O. S. 103). Denn schon die „Königskinder" nähern sich gerade, im Vergleich zu „Hänsel und Gretel", mit ihrem über das ganze Werk gebreiteten Motivgewebe wieder Wagner. Andererseits aber braucht man in Betracht der stilistischen Eigenart von „H. u. Gr." nicht so sehr darüber verwundert zu sein, daß Humberdinck in seiner „Heirat wider Willen" „eine Spieloper alten Schlages mit Dialog komponiert hat" (vgl. Wilhelm Altmann, Zeitschr. d. Internat. Musikgesellsch. 6. Jahrg. 1905 Heft 8 S. 341). Die Aufnahme des Dialogs läßt sich in einem gewissen Grade als eine durch die Eigentümlichkeit der Gattung „Komische Oper" beeinflußte Konsequenz aus dem in „Hänsel und Gretel" herrschenden Prinzip der Abschnitteinheit auffassen.

[48]) Vgl. Lorenz, „Ring" S. 118 f.

III. Formelemente[49]).

Der Untersuchung und Darstellung der einzelnen in „Hänsel und Gretel' vorhandenen Formen muß eine Betrachtung der für diese Formungen konstitutiven Elemente vorangehen.

a) Harmonik.

Lorenz nennt die Harmonik, da ihr Wagner die größte formbildende Kraft zumesse, an erster Stelle unter den formbildenden Elementen[50]). Es ist keine bloße Nachahmung, wenn wir auch für „Hänsel und Gretel" die tonalen Bindungen und Zusammenhänge als die obersten ansehen. Denn über größere Strecken, als ganze Akte, hat die Motivik bei Humperdinck, da sie in erster Linie Abschnittmotivik ist, keine vereinheitlichende Kraft mehr. Die Harmonik ist aber auch schon für die alte Oper, deren Eigenart, mit Wagner gesprochen, im motivisch zusammenhanglosen Nebeneinander der Teile besteht, als formbildend nachgewiesen[51]).

Die Harmonik hat formbildende Kraft, insofern sie durch die Rückkehr in die Ausgangstonart (in diese selbst oder ihr nächst verwandte Tonarten) nach modulatorischen Abschnitten die durch diese hervorgerufene Spannung löst. Die Grundtonart von „Hänsel und Gretel", von welcher ausgehend, in welche wiederum einmündend alle harmonischen Entwicklungen und Steigerungen stattfinden, ist F-dur. Darauf sind einmal alle Cäsuren bezogen, die das Drama durch seine Einteilung in Akte mit sich bringt:

1. Akt: Vorspiel in C-dur (Dominante)
Beginn in F-dur (Tonika)

2. Akt: Vorspiel beginnt in C-dur (Dominante)
Beginn, Schluß } in F-dur (Tonika)

3. Akt: Vorspiel beginnt in B-dur (Subdominante)
Schluß in Tonika.

---

[49]) Für die folgende Untersuchung wird die Methode der Lorenzschen Forschung wichtig, da hier überhaupt zum erstenmal systematisch der Technik und formalen Ausgestaltung neuerer musikalischer Bühnenwerke nachgespürt wird.

[50]) Lorenz, „Ring" S. 15. Vgl. Wagner, Ges. Schr. IV, 189 ff.

[51]) Z. B. für Händel von Rudolf Steglich, „Zeitschr. f. Musikwiss." 3. Jahrg. Heft 9 u. 10, 1921.

Zweitens bezeichnet F-dur immer die Stellen der Handlung, an denen die naive, von der himmlischen Macht beschützte Unschuld der Kinder, die als Grundmotiv des ganzen Dramas anzusehen ist, als die Situation beherrschend hervortritt: Anfang des 1. Aktes, Anfang des 2., Schluß des 2., Schluß des letzten.

Die nähere Nachprüfung der tonalen Verhältnisse ergibt Übereinstimmung der so gewonnenen Abschnitte mit denjenigen, die sich als durch einheitliche Motivik feststellen ließen (vgl. S. 21—23). In der folgenden Tabelle werden zugleich die auf Grund des harmonischen Aufbaus zutage tretenden Unterteile angegeben:

1. Akt: Vorspiel C-dur (Dominante)
   1. Abschnitt: F-dur (Tonika) zerfällt in 7 Unterteile:
      S. 40—42, 3 Susemotivaufstellung
      1, 4—3,5 „Suse, liebe Suse“ } F-dur
      3, 6—6 zu Anfang motivisch unbestimmt, Abendsegen, Susemotiv, Tendenz F-dur zu Es-dur.
      6,8 „Griesgram hinaus“ Es-dur (Mediante der Molldominante bzw. Subdom. der Subdom.).
      8—13 Susemotiv und Nebenmotive. Tendenz Es-dur zu F-dur.
      13—26, 1 „Tanzlied“ F-dur.
      2. Szene (S. 93—113) Susemotiv mit Nebenmotiven modulatorisch, Tendenz nach E. (das gegen Ende [e-moll] erreicht ist).
   2. Abschnitt: E-dur (e-moll) (= Mediante der Dominante), zerfällt in drei Unterteile:
      1. Teil: 34—50 (S. 114—149) „Besenbindermotive“. Mittelsatz (39—45) modulatorisch: A-dur (Subdom.), Coda Es-dur.
      2. Teil: 50—56 Motivisch an das Vorhergehende anknüpfend, Nebenmotive, Modulatorisch, aber deutlich auf e-moll bezogen.
      3. Teil: (56—Schluß): e-moll (motivisch: Hexenmotiv und Susemotiv).

2. Akt: Vorspiel: C-dur/F-dur (Dominante/Tonika)
   1. Abschnitt: beginnt in F-dur, dann B-dur (Subdom. an den Cäsuren 71, 6. S. 218 u. 85, S. 244 f.); 2. Thema: 76 (228) (Tonika) überleitend zum:
   2. Abschnitt: 1. Teil (bis 95): D-dur (Mediante der Subd. Motivisch: Sandmännchenmotiv, Abendsegen).
      Intermezzo: modul. über B-dur, Es-dur (motivisch: Episode der „Kantilene“) zum:
      2. Teil: F-dur ((Tonika), Sandmännchenmotiv, Abendsegen.

Beide Akte bilden harmonisch eine Einheit: indem sie beide mit einem tonalen Auftakt (Vorspiele, Dominante) beginnen, dann von der

Tonika ihren Ausgang nehmen, über die Subdominante bzw. deren Subdom. in eine fernere Tonart (jedesmal zweiter Abschnitt) führen. Der erste Akt geht dann in die Dominante zurück, die Spannung ist noch nicht gelöst, ihre Auflösung erfolgt erst, nachdem sich ein analoger harmonischer Vorgang im 2. Akt abgewickelt hat.

3. Akt: Vorspiel aus B-dur (Subdom.) zu:

1. Abschnitt: D-dur (Taumännchen); Es-dur, D-dur (Erwachensmotive); As-dur (Sandmännchenmotive, Abendsegen); d. h. die Subdom. des Vorspiels führt zu ihrer Mediante, zu ihrer Subdom., kehrt wieder zur Mediante zurück und leitet dann zur Subdom. der Subdom. des Vorspiels (= Mollmediante der Tonika, Terztonart des folg. E-dur). Der

2. Abschnitt zeigt wie in seiner Motivik auch harmonisch ein außerordentlich buntes Bild. Trotzdem läßt sich diese reiche Harmonik auf ein einfaches Schema zurückführen: auf die Gegenwirkung von Dominante und Subdominante. Jene wird durch ihre Mediante (E-dur) und ihre verwandten Tonarten vertreten, diese erscheint selbst (B-dur) weite Strecken (z. B. das Hexenfurioso 169 ff.), aber auch ihre Subdom. und Mollparallele. Der Abschluß erfolgt in der Subdominante, geht über im

3. Abschnitt in deren Mediante (D-dur), die mit dominantischen Zwischensätzen (E-dur, zugleich Dominantmediante der Tonika; A-dur, Mediante der Tonika) den ganzen ersten Teil des Abschnittes beherrscht. Der 2. Teil steht in der Tonika, motivisch gibt das lebhafte Staccato-Motiv die Verbindung, zu dem Nebenmotive und am Schluß der Abendsegen kommen.

Der dritte Akt ist den beiden vorhergehenden in mehrfacher Hinsicht entgegengesetzt: 1. ist er dreigeteilt, 2. beginnt er mit der Subdominante, 3. ist er, da er die eigentliche dramatische Spannung (die Hexe = dem „bösen Prinzip") enthält, harmonisch reicher. Zu beachten ist die Beziehung, die über den 2. Abschnitt hinweg zwischen dem 1. und 3. durch hervortretende Benutzung der Subdominantmediante (D-dur) besteht. Im ersten Abschnitt steht an Stelle der Rückführung zur Tonika, wie sie im 3. Abschnitt stattfindet, Ausweichung in subdominantische Regionen — ein Hinweis auf den 2. Abschnitt.

Der harmonische Aufbau ist außerordentlich klar und stellt sich der Feinheit der motivischen Behandlung in seiner Ausgestaltung ebenbürtig zur Seite. Die Harmonik ist in ihrer Abwechslung charakteristisch, aber nicht kompliziert[52]; in allzu entlegene Tonarten wird kaum,

[52]) Moser, „Gesch. d. dtsch. Musik" S. 388, sagt, „daß Humperdincks Harmoniekreis nicht sehr weit ist".

zum mindesten nicht für weite Strecken moduliert. Es bleibt im allgemeinen bei Übergängen in einfache oder potenzierte Dominanten, Subdominanten und Medianten. Dadurch bleibt dem schlichten Werk, wie es auch nicht durch gewichtige Leitmotivik belastet ist, die Einfachheit gewahrt.

b) Melodik und Rhythmik.

Die in der Tabelle S. 21 aufgeführten Abschnitte lassen sich hinsichtlich ihrer Art der Themenbildung in zwei Gruppen scheiden: die einen haben ein kurzes Motiv, aus dem durch (symphonische) Verarbeitung ein ganzer Abschnitt gebaut wird, andere haben breitere Melodik. Die Grenze zwischen beiden Gruppen ist aber nicht scharf zu ziehen, da der Komponist immer dazu neigt, auch mehr betont melodische Einfälle motivisch auszunutzen. So kommt es, daß z. B die Besenbinderszene an Motivkunst dem analysierten 1. Abschnitt des 2. Aktes nichts nachgibt. Immerhin ist doch in den Singstimmen noch die Melodie größtenteils gewahrt, obwohl sich auch Stellen wie 39—40 und 43—45 in solchem Zusammenhang finden; besonders die Es-dur-Coda, die von dem mehr melodiösen Typ wieder zum motivischen übergeht, hat deklamierende Singstimmen. Auch kommt es vor, daß eine „Melodie" zu motivischer Brauchbarkeit verkürzt wird, vgl. z. B. die Umbildung der Sandm.-Melodie zum Motiv (S. 267) und 98, 5 ff. (S. 271) oder gar den As-dur-Abschnitt S. 331 ff. mit deklamierender Singstimme (die Singstimme nimmt sogar an der symphonischen Verbindung von Abendsegen und Sandmännchenmotiv teil [124, 4 ff., S. 235]). Die „Melodien" des Werkes neigen überhaupt von vornherein zu motivischer Ausnutzung, sie fordern geradezu dazu auf. Man beachte die motivische Zusammensetzung der Sandm.-Melodie, des Sandmännchenauftrittes (90, S. 255), auch der Taumannchenmelodie, besonders in der Form, die die letzte Szene benutzt (S. 516 ff.) mit den an dieser Stelle für die motivische Verbindung so günstigen Auftaktachteln. Auch die „Volkslieder" in ihrer motivischen Ausgestaltung kommen dieser Behandlung durch das Überwiegen eines Motivs (*a a b a*) entgegen.

Die Abschnitte, die von vornherein im engeren Sinne „motivisches" Themenmaterial haben, nähern sich ihrerseits den „melodischen" beträchtlich durch die durchweg erkennbare Periodisierung. Zwar kommen, besonders an dramatisch exponierten Stellen, die Ausnahmen der ausgeschriebenen Fermaten, Ritardandi, Zusammenfallen von Schluß- und Anfangstakt vor. Diese sind aber auch den „melodischen"

Abschnitten nicht fremd, ein gutes Beispiel bietet die Periodisierung des „Suseliedes“ (von 1, 4, S. 42 an): 3 + 3 + 3 + 4 + 3; ist doch schon die Dreitaktigkeit eine bei der Bekanntheit der Melodie auffallende Unregelmäßigkeit, die sich durch die Verbindung mit dem Viertakter noch verstärkt. — Taktunregelmäßigkeiten kommen im ganzen Werk nur viermal vor und sind jedesmal leicht erklärlich: der $^9/_8$-Takt S. 57 f. veranschaulicht intensive Steigerung (Aufjubeln Hänsels nach der spannenden Erzählung Gretels); der Wechsel von $^4/_4$- zum $^3/_4$-Takt in der Besenbinderszene (S. 122 ff.) bezeichnet in der Verbindung mit der eigentümlichen Motivik einen Mittelsatz; die Taktwechsel im 1. Abschnitt des 2. Aktes ($^3/_2$-Takte) dienen der Verstärkung der Illusion des abendlichen Waldes; die $^3/_2$-Takte S. 521 f. bezeichnen eine lebhafte Bekräftigung vorm Teilschluß (206). Einzig der große zweite Abschnitt des 3. Aktes hat häufigen Taktwechsel entsprechend der in diesem Teil recht lebhaften Dramatik. —

Als das bindende Element über die Unterschiede in der individuellen Motiv- bzw. Melodiebildung hinweg stellt sich die Motivkunst dar. Nimmt man zu diesem charakteristischen über das ganze Werk ausgebreiteten Stilmerkmal die gelegentliche Leitmotivik und die in diesem Sinne systematische Verwendung des Abendsegens hinzu, der die drei einzelnen Akte untereinander verbindet, so muß man auf das ganze Werk im weiteren Sinne den Begriff der „unendlichen Melodie“ anwenden. Denn Wagner bezeichnet so einmal den organischen Zusammenhang einzelner Teile eines musikalischen Dramas untereinander[53]). Es gibt im ganzen Werk überhaupt nur zwei wirkliche, nicht durch irgendeine Verbindung äußerlich überbrückte Cäsuren: den Schluß des Vorspiels und den Schluß des 2. Aktes. Alle anderen Abschnittschlüsse oder -anfänge oder Unterteilungen innerhalb der Abschnitte sind irgendwie durch Überleitungen ausgeglichen oder in ihrer Unmittelbarkeit der Folge dramatisch begründet:

1. Akt: Von den motivisch selbständigen Zwischenteilen ist „Griesgram hinaus“ durch allmähliche Einführung des Motivs und harmonische Überleitung von F- nach Es-dur vorbereitet (S. 49 f.). Der energische Abschluß (S. 55) ist szenisch begründet: auf die Ausgelassenheit folgt Besinnung. Die Überleitung zum „Tanzlied“ erfolgt durch Nivellierung des Susemotivs (S. 63 ff.), Umperiodisierung (dreitaktig) und tonale Vorbereitung, die Überleitung am Schluß durch den Einleitungsteil der 2. Szene (26, 2—27, 1). Die Verbindung zwischen dem 1. und 2. Abschnitt wird durch die Feststellung der neuen Tonart (E-moll-

---

[53]) Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen Wagners in „Oper und Drama“ und „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“.

E-dur) schon zu Ende des 1. Abschnittes und durch die Sparsamkeit der Motivik zu Ende des bisherigen und zu Anfang des neuen hergestellt (Müdigkeit der Mutter: pp. der „rhythmischen Figur", des Auftakts des Susemotivs, Verklingen des Codamotivs — Ankunft des Vaters: Hörnersynkopen, „Hinter der Szene", allmählich gesteigerte Klangfülle). Die Überleitung der Besenbinderszene im 2. Unterteil erfolgt durch Trugschluß (S. 149) und wird durch die Ähnlichkeit bzw. Verwandtschaft der Sechzehntel-Figuren mit den Kontrapunkten der Besenbinderszene unterstützt; die Überleitung zur Hexenballade (S. 168 f.) wird durch die „Quarte" hergestellt. 1. und 2. Akt werden durch den „Hexenritt" verbunden, der, wie gezeigt, gleichsam eine Explikation der am Ende des 1. Aktes exponierten Motive darstellt. Die Verbindung mit dem Anfang des 2. Aktes wird, abgesehen von der gleichen tonalen Grundhaltung, durch Reduzierung der Motivik bis zur Undeutlichkeit am Schluß des Vorspiels bewirkt (vgl. Übergang 1. Akt, 1./2. Abschnitt). Der 2. Abschnitt, tonal vorbereitet, setzt in den Holzbl.-Figuren die Aufregung des 1. Abschnittes fort. 3. Akt: Ähnlich der Verbindung des 1. und 2. Abschnittes im vorhergehenden Akt ist die Überleitung vom Vorspiel zur 1. Szene gestaltet. Der 2. Abschnitt, der sich durch den plötzlichen Tonartwechsel auszeichnet, ist in dieser Unmittelbarkeit dramatisch begründet (Überraschung). Ähnlich steht es um die Hexenmotivkomplexe dieses Abschnittes, die entweder Überraschung oder den bannenden Zauber der Hexe darstellen. 2. und 3. Abschnitt sind durch das schon bekannte Mittel der motivischen Sparsamkeit bei tonal gleicher Grundhaltung aneinandergefügt. Schließlich sind auch für die tatsächlichen Cäsuren zwischen Vorspiel — 1. Akt und 2.—3. Akt die tonalen Beziehungen zu beachten, die das Vorspiel als dominantischen Auftakt zu den beiden folgenden Akten und den 3. Akt als mit dramatischer Energie besonders geladen aus der Subdominante sich entwickelnd erscheinen lassen.

Im ganzen Werk gibt es also nichts zusammenhangloses, es bildet eine organische Einheit, die mit Hilfe jener „Kunst des Überganges" erreicht wird, in der Wagner ein wesentliches Neuerungsmoment seines Werkes sah[54]).

Im engeren Sinne mag man den Begriff der „unendlichen Melodie" zunächst auf die betont motivischen Abschnitte anwenden, insofern sie schon ganz äußerlich nicht zu prägnanter Melodiebildung neigen. Als Beispiel kann der analysierte Abschnitt aus dem 2. Akte gelten, der mit dem symphonischen Untergrund des Orchesters den „unend-

[54]) Wagner, „Mitteilung".

lichen" Fluß eines kontinuierlichen Melos zeigt[55]). Charakteristisch ist das Verschwimmen der „Kantilene", die doch, im Sinne der Periode, so melodisch prägnant anhebt. Die Singstimmen sind, wo es angeht, an der Motivik beteiligt oder deklamatorisch geführt.

Solche Strecken zeigen deutlich Wagner als Lehrmeister. Freilich bevorzugt Humperdinck mehr als Wagner die kontrapunktische Ausnutzung eines Motivs, obwohl auch Fälle des Übergangs von Motiven ineinander[56]) keine Seltenheit sind.

Neben derartig gestalteten Gebilden stehen solche, die offenbar den Stempel landläufiger Melodik tragen. Aber auch sie sind, wie gezeigt wurde, dem Prinzip motivischen Aufbaus untergeordnet, sei es, daß schon die „Melodie" in ihrer Zusammensetzung ein vorherrschendes Motiv hat, sei es, daß in der gleichzeitigen (Besenbinderszene) oder späteren (Sandmännchenmelodie 91—92 und 96 bis Schluß des Aktes) kontrapunktischen Ausnutzung und im Satz die Motivik zu ihrem Recht kommt. „Melodische" Stellen sind immer durch die Situation gerechtfertigt: Hier schweigt die Dramatik zugunsten hervortretender Lyrik. In diesem Sinne finden sich auch bei Wagner in Entsprechung und Kontrast ausgebaute, melodisch geschlossene Gebilde[57]). Ein dem Drama zuwiderlaufendes Sichbreitmachen der Melodie kann man dem Komponisten nicht vorwerfen, im Gegenteil: sobald in der Besenbinderszene lebhaftere Aktion wiederum beginnt, werden die Singstimmen deklamatorisch (S. 132 ff.). An jenen Stellen ist meist die Singstimme Trägerin des melodischen Elementes; dagegen kommen auch Strecken vor, an denen die Singstimme deklamatorisch zu einer Melodie im Orchester geführt ist. Ein charakteristisches Beispiel für dieses Widerspiel, für diese Abwechslung zwischen Singstimme und Orchester in der Anteilnahme am Melodischen ist die „Hexenballade" des ersten Aktes.

Andererseits findet man in „Hänsel und Gretel" nirgends ein bloßes, trockenes Rezitativ. Stellen mit sparsamer Orchesterbegleitung wie jener Abschnitt zwischen dem „Suselied" und „Griesgram hinaus" (S. 45—50) zeugen von großer Ökonomie, zu Anfang des Werkes nicht sofort volle und gewichtige Motivik anzuwenden, sondern bei allmählicher Steigerung zunächst die deklamatorisch sorgfältig geführte Singstimme die Vorgänge ausdrücken zu lassen.

Der einheitliche Eindruck des Werkes gründet sich auf die Harmonik, indem sie den tonalen Grund bietet, in bezug auf welchen

---

[55]) Ernst Kurth, „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan" 2. Aufl. 1923 S. 444 ff.

[56]) Kurth a. a. O. S. 453. — Vgl. S. 11 dieser Arbeit.

[57]) Vgl. Lorenz, „Ring" S. 64. — Wagner, „Mitteilung".

alle Veränderungen und Ausweichungen, überhaupt alle individuellen Bildungen erfolgen, sodann auf die Motivik, indem sie durch Betonung des eigentlich Motivischen ein über alle Einzelheiten hinweg bindendes stilistisches Element schafft. Beim Wechsel der Bildungen, die durch individuelle Behandlung jener beiden Hauptelemente entstehen, ergeben sich Cäsuren, die durch ihr Hin und Wider, ihre Folge den Rhythmus der Glieder, die Belebung des Ganzen, seine Formung bewirken. Diese Form wirkt sich derart aus, daß sie das Werk dem Genießenden in klarer Architektonik, in bestimmt proportionierten Verhältnissen mitteilt. Die Formuntersuchung muß von diesem Eindruck eines geformten Ganzen ihren Ausgang nehmen, Kennzeichen eines Formwillens, Gestalt und Bildung im einzelnen zu ergründen versuchen. Entsprechende Teile eines Gebildes brauchen nicht immer von absolut gleicher Gestalt zu sein. Schon in der absoluten Musik bestehen die Entsprechungen durch mehr oder weniger differenzierte Ähnlichkeit (z. B. die „verkürzten" Reprisen). Noch mehr finden sie in der dramatischen Musik Anwendung, da diese an die Szene gebunden ist. Der Ausgangspunkt für die Formanalyse muß die beim Hören hervorgerufene Formempfindung sein, mag sie nun durch strenge oder freie Entsprechung der Glieder einer Form hervorgerufen sein[59]). Es kann sich nicht darum handeln, hier alle überhaupt möglichen formalen Modifikationen aufzuzählen. In den folgenden Analysen wird eingehend die Gestalt jeder in „Hänsel und Gretel" vorkommenden Bildung zu untersuchen sein. Dabei kommen für kürzere Strecken, also für die Gliederung einzelner Abschnitte und ihrer Teile wiederum, außer Harmonik und Melodik als formbildende Elemente Rhythmik im Sinne der Periode und Differenzierung des Klanges durch Veränderung der Klangfarbe und -fülle und der Dynamik in Betracht.

---

[59]) Zur Terminologie vgl. Lorenz, „Ring" S. 121 ff. L. führt auch für die Melodie den Begriff der „Stellvertretung" ein, der für die Harmonik „längst anerkannt ist und mittels dessen man tiefe Einblicke in die dominantischen und subdominantischen Funktionen der Harmonien gewonnen hat. So wie diese durch Stellvertretung anderer Dreiklänge variiert werden können, so können auch die melodischen Teile eines Musikstücks durch andere, stellvertretende, ersetzt werden, ohne daß dadurch die Entsprechung aufhörte oder die Form zerstört würde. Diese ‚freie Symmetrie' kann sich bis zur ‚Gegensatz-Symmetrie' steigern, wenn ... direkt gegensätzliche Motive durch ihre Anordnung als Entsprechungen sich erweisen und so eine ebenmäßige Großrhythmik erfühlt wird". S. 123.

IV. Formanalysen.[1]

Die Vorspiele.

Eine besondere Gattung für sich bilden die Vorspiele. Sie stehen zwar nicht als selbständige Musikstücke im Ganzen, sie sind organisch mit dem Drama verbunden: indem das 2. und 3. Vorspiel jeweils für den betreffenden Akt thematisches Material bringt und ohne Pause, motivisch mit dem Aktanfang verbunden, in die Szene überleiten: indem das 1. Vorspiel durch den Abendsegen eröffnet wird und so einen Teil des großen durch dieses Motiv für das ganze Stück gebildeten Rahmens darstellt. Aber sie sind eben doch als in ihrem Charakter, als musikalische Vorbereitung der Szene, verwandt, so sehr, daß das 2. und 3. Vorspiel fast gemeinsame Gestalt haben.

1. „Hexenritt" (Vorspiel zum 2. Akt).

Das erste Thema besteht aus drei Motiven, die nach ihren wesentlichen Merkmalen beschrieben, folgende sind:

1. Takt 1—2 („Quartenmotiv" = Q); dies Motiv kann akkordisch vervollständigt werden wie etwa in Takt 3 (Hörner); es ist dabei gleichzeitig vermehrt um

2. die „punktierte Achtelfigur" (= P) (1. Horn). Beide Motive werden durch Durchsetzung mit Sechzehnteln lebhafter gestaltet (Takt 8 ff.).

3. Die „Abstiegfigur" (= A) (S. 190, Takt 3 ff.). Die Verwandtschaft mit dem Quartenmotiv und dem punkt. Achtelmotiv ist evident.

Diese drei Motive kommen in Variationen vor, besonders das Quartenmotiv (z. B. S. 190 Takt 3, Bässe, S. 198 Takt 1, Bässe), das den ganzen ersten Teil des Vorspieles in den verschiedensten Gestalten immerfort durchzieht.

Formschema[60]):

1. Thema:

2 t (Q) + 2 t (+ P) + 2 t (A)	Bar (6 t)		
2 × 4 t (Q + P) (As + F)	1. St.	Bar (20 t)	**1. Großstollen** (Tendenz der Steigerung)
2 × 4 t (A) (Des—A (a))	2. St.		
4 t (QPA) (E)	Abg.		

[60]) Abkürzungen: t = Takt; Bar = 1. Stollen, 2. Stollen, Abgesang (= St.St.Abg.); Reprisenbar = 1. St. 2. St. Abg.Reprise (= Repr.); Bogen = Hauptsatz bzw. Rahmensatz, Mittelsatz, Haupt- bzw. Rahmensatz (= HS (RS), MS, HS (RS)); Rondo = Hauptsatz, 1. Zwischensatz, Hauptsatz, 2. Zwischensatz, Hauptsatz usf. (= HS, ZS, HS, ZS, HS ...); Refrainsatz = Rondo mit an den RS gemessen kurzem HS; Strophe = Str; Nachsatz = NS; „Poten-

4 t verstümmelter Bar: 4. Dieser Teil stellt eine durch Zusammenschiebung verkürzte Analogie der ersten sechs Takte dar.

4 t 2mal Neubildung aus den 3 Motiven (= N) 4 t 4mal dieselbe Neubildung verkürzt	1. St.	Bar (22 t)	**2. Großstollen** (Steigerung)
(die Tempobeschleunigung stört diesen Bar nicht, da sie nur eines unter anderen für diesen Bar charakteristischen Steigerungsmitteln ist).			
4 t neue Kombinationen der Motive 4 t N + Baßmotiv (= B)	2. St.		
6 t letzte Steigerung, besonders P und Erweiterungen von B.	Abg.		

Das **2. Thema** des Vorspiels bildet die Kantilene (Trp., Hörn., Pos. 65, S. 202 f.).

9 t II. Thema + A		1. St.	Potenzierter Bar = **Groß-Abgesang**
8 t aus II. Thema + A		2. St.	
6 t Q + P. Charakteristisch die ausdrucksvolle Verwendung von Q in den Bläsern	1. St.	Abg.	
8 t	1. St.		
8 t Fortspinnung aus dem ausdrucksvollen Q	Abg.		

Das 1. Thema besteht aus zwei Stollen mit Steigerungstendenz, zu denen das 2. Thema deutlich als Abgesang das Abschwellen bringt.

2. „Das Knusperhäuschen" (Vorspiel zum 3. Akt).

Das Motiv erscheint sofort vollständig in den beiden ersten Takten (= M). Im 16. Takt (1. Horn) tritt eine Art obligaten Kontrapunkts hinzu (= K). In der Mitte treten zwei neue Motive auf:

1. bei 108 (S. 294) Fagott (= A),
2. bei 108, 7 (S. 295) Bläser (= B),

zugleich erscheint eine hervortretende Variation von K (108, 5) = Kv.

---

zierung" einer Form entsteht durch Gestaltung der einzelnen Glieder nach demselben Typus; z. B.:

„Potenzierter Bar" = 1. Stollen: a a b (= Bar)
2. Stollen: a a b (= Bar)
Abg.: a a b (= Bar)

Vgl. Lorenz, „Ring" S. 75 ff., „Tristan" S. 190 ff.

1. Thema:	2 t (M) + 2 t (M) + 5 t (M)	Bar
	2 t Imitationen, harmonischer Fortklang) 2 t B-dur Akkord	
	4 t M 4 t M, gesteigert durch obligate Kontrap. (= K)	1. St. (M + K)
	4 t M + K 4 t M + K, Imitationen von K und klangfarblich gesteigert	2. St. (M + K)
	6 t in Barform: 2 t Imitat. von K, Fagottmotiv (= A) 2 t Imitat. von A in Viol. 2 t Umbildung von K 7 t in Barform: 2 t (neues Motiv. Klar., Hörn. (= B)) 2 t Umbildung von K 3 t B	Abg. (K + A + B)
	8 t (= 4 + 4) M + K, moduliert nach D-dur	Reprise (M + K)

II. Thema (110). Das zweite Thema bildet einen Teil der späteren Taumännchenmelodie. Man kann eine zwar nebensächliche, aber doch bemerkbare motivische Verbindung zu dem Komplex des ersten Themas in den Schleifen 110, 11 f. feststellen, die auf das K-Motiv des vorhergehenden Teiles hinweisen. Der ganze Abschnitt hat Barform:

6 t (2 + 2 + 2) 2. Thema kanonisch	**St.**
7 t Fortspinnung	**St.**
14 t Verallgemeinerung (= Überleitung zur Szene, Steigerung und Abnahme)	**Abg.**

Das 2. Vorspiel besteht also aus einem Reprisenbar und einem folgenden einfachen Bar. —

Die Übereinstimmung zwischen beiden Vorspielen geht bis in Einzelheiten: beide sind aus zwei Themen gebaut, von denen die ersten jedesmal lebhaft, energisch sind und spezifisch motivischen Charakter haben. Sie werden zunächst beide in gleicher Form (Bar) äußerst prägnant aufgestellt, dann mit Aufwendung kontrapunktischer Kunst ausgearbeitet (Bar — Repr.). Die zweiten Themen treten beide Male in andern Tonarten auf (C—F, B—D), sind beide Male im Ansatz Kantilenen, die frei fortgesponnen werden. Beide haben, da die Tonarten der 2. Themen nicht in die der 1. zurückführen, keine harmonische Einheitlichkeit. Nur die Zusammenfassung des ganzen Vorspiels zu einem Großbar fällt beim 3. Vorspiel fort. —

Das Vorspiel zum ganzen Drama steht zum 2. und 3. in Gegensatz durch seine Vielthemigkeit und durch seine

tonale Einheitlichkeit. Es umfaßt nicht weniger als vier Themen: 1. Abendsegen (= A), 2. Trompetenmotiv bei D (= B), 3. Kantilene bei F (= C), 4. das Holzbläserthema bei G (= D). Diese vier Themen werden zunächst für sich exponiert:

1. Abendsegen (= A) in Bogenform:

8 t	HS
4 t Fortspinnung 8 t Umkehrung	MS
15 t	HS

2. Trompetenmotiv (= B). Auch hier ist Bogenform deutlich erkennbar: Die HS sind charakterisiert durch deutliche und sichere Darstellung des Motivs (das zweitemal kanonisch) und Forte des ganzen Orchesters. Der MS ist ihnen gegenüber sehr ausgedehnt. Er beginnt mit einem fremden Element, bringt dann Steigerung mit dem verschieden periodisierten Motiv (3- und 4taktig):

6 t Motiv	HS
8 t Gegensatz 10 t Steigerung mit dem Motiv	MS
8 t Motiv kanonisch und Abklang	HS

3. Taumännchenmelodie (= C). Das Thema umfaßt 4 t, erscheint viermal, zuletzt fortgesponnen, 21 t.

4. Holzbl.-Motiv bei G (S. 15) (= D): Die Einführung stellt einen Reprisenbar dar:

1. St.: 4 t, 2. St.: 4 t (zur Dominante führend), Abg: 4 t. In der freien Repr. wird das Motiv verflüchtigt, Wiederaufnahme von B und C, Überleitung zum Folgenden.

Die Exposition ist hier zu Ende, es folgt eine Überleitung: sie besteht aus 2 Strophen (6 t + 8 t), deren jede mit Thema A beginnend durch B und D abgeschlossen wird.

Dann beginnt der eigentliche zweite Teil des Vorspiels: Er bildet einen großen Bar, der sich folgendermaßen zusammensetzt: Die beiden Stollen bilden zwei mächtige Steigerungen, jeder setzt sich aus drei Teilen zusammen:

5 × 4 t A, Figuration von A 5 × 4 t A, lebhaftere Figuration, größere Klangfülle. 8 t 1. Höhepunktgruppe. Motiv D	1. St. (48 t)
4 × 4 t Fortsetzung des Abendsegens in Bl. Motive C und D 22 t A, charakt. Steigerungsfigur in Str. zuletzt Motive D und B 12 t 2. Höhep.-Gruppe (Becken), folgt Abklang	2. St. (50 t)

Der **Abgesang**, in Tempo und Klangstärke den beiden St. entgegengesetzt, wird vom Abendsegen bestritten, so eine Beziehung zum Anfang

des Vorspiels herstellend. Charakteristisch ist für ihn als Abschluß der die Ruhe malende einfache aufsteigende Dreiklang in den Viol. (bei Q; „sehr ruhig") und Trp. Der Abgesang umfaßt 23 t.

Außer der Vielthemigkeit ist die formale Anlage des 1. Vorspiels der der beiden andern entgegengesetzt. Dort ist jedes Thema sofort verarbeitet. Das zweite bereitet unmittelbar auf die folgende Szene vor, der es auch entnommen ist. Im 1. Vorspiel ist der Bau unter mehr musikalischen Gesichtspunkten bewerkstelligt: Exposition-Verarbeitung, während dort bei der Themenauswahl und damit bei der Gestaltung bestimmtere poetische Gründe maßgebend sind. Das 1. Vorspiel hat nicht so sehr Beziehung zum 1. Akt als vielmehr zum ganzen Drama, dessen Umrahmung durch den Abendsegen es, wie schon hervorgehoben, eröffnet.

Die Formen des gesamten Werkes werden im folgenden in ihrer Reihenfolge unter Zugrundelegung der nach harmonisch-motivischen Gesichtspunkten aufgestellten Tabelle S. 30 f. dargelegt.

1. Akt.

1. Akt, 1. Abschnitt (= 1. und 2. Szene).

1. Teil (S. 40—42, Takt 3). Dieser Teil enthält die Aufstellung des „Susemotivs". Die Form ist zentrisch angelegt auf das vollständige Motiv in endgültiger Rhythmisierung Takt 9—11 (½ + 1 + ½ t). Vorhergehen 8 t allmählicher Entwicklung (+ „Dreiklangfigur"), es folgen 6 t Abklang. Das Ganze zeigt also Bogenform.

2. Teil: „Suse, liebe Suse" (1, 4—3, 5, S. 42—45). Die Form ist zweimal a a b a, wovon die Reprise durch die Durchbrechung der Dreitaktigkeit und motivischen Nachklang besonderes Gewicht erhält (vgl. S. 24 f.).

3. Teil (3, 6—6, S. 45—50). Die harmonische Tendenz ist von F-dur nach Es-dur gerichtet; die entschiedene Wendung nach der neuen Tonart erfolgt erst in der Coda, für die sie charakteristisch ist. Das Ganze zeigt Bogenform mit Nachsatz (Coda). Die beiden HS heben sich vom MS motivisch und harmonisch (durch Modulation) ab.

14 t	Akkorde + einer Ausschmückung durch im 2. HS ähnlich wiederkehrende Melismen; da diese, verbunden mit Ritardando, ziemlich in der Mitte dieses Abschnittes stehen, könnte man ihn wiederum zerlegen in:	harmonisch im Grundzug F-dur	HS
5 t (Deklamation) 4 t (Ausschmückung) 5 t (Deklamation)	d. h. bogenähnlich		

9 t	Abendsegen	F-dur	MS
14 t	Der Aufbau ist dem ersten Satz ähnlich, nur daß statt Rückkehr zur Deklamation vielmehr Steigerung durch Einbeziehung des Susemotivs stattfindet	harmonisch vgl. 1. HS	HS
10 t	Susemotiv, fortgesetzt und imitiert, (Tempo gesteigert), motivische Verknüpfung mit dem Folgenden (vgl. S. 26).	F-dur nach Es-dur	Coda

4. Teil: „Griesgram hinaus" (6—8, S. 50—55). Das Motiv ist wesentlich rhythmisch betont. Zwei Strophen werden durch einen zweitaktigen Refrain eingerahmt und getrennt, so daß sich die Form ergibt:

2 t Refrain
10 t 1. Strophe (6 + 4 t)
2 t Refrain
10 t 2. Strophe
6 t Refrain + Abschluß

Die zweite Strophe wird klangfarblich, harmonisch und durch Ausgestaltung zum Duett gesteigert.

5. Teil: 8—13 (S. 55—56). Die harmonische Tendenz dieses Abschnittes ist von Es-dur nach F-dur gerichtet. Die fünf ersten Takte sind als Überleitung abzuteilen, die durch die Gesangsfloskel („Geheimnis") mit dem Folgenden verbunden ist. — Die Form ist die eines durch Entsprechungen zustande kommenden zusammengesetzten Bars. Jeder Stollen bildet einen freien Bogen: Die MS sind kurze, aber durch Form (und Klangstärke) markante, hervorstechende Bildungen aus dem Susemotiv. Die ersten HS fangen jedesmal motivisch fremd an: 1. in diesem Zusammenhang neues Motiv: die „aufsteigende Dreiklangfigur" aus dem 1. Teil, 2. bloße Akkorde.

12 t	Bildung eines selbständigen Sätzchens aus der aufsteigenden Dreiklangfigur. Der Höhepunkt liegt in 8,14 (Umrhythmisierung!, im vorhergehenden Takt).	HS	1. St. Es-dur (26 t)
4 t	9/8 Episode, Susemotiv.	MS	
10 t	Susemotiv, die Figuren 9, 2 ff. weisen auf den ersten HS; Sechszehntelfiguration aus dem 9/8 Satz.	HS	
12 t	Susemoitv kanonisch nach anfänglichen Akkorden	HS	2. St. Es-dur (22 t)
2 t	Susemotiv verstümmelt, markant	MS	
8 t	Susemotiv in Sequenz, imitator.-kanon.	HS	
12 t	Verallgemeinerung des Susemotivs, dreitaktig (2 × 6 t)		Abg. modul. nach F-dur (12 t)

5. Teil: 13—26, 1, S. 66—92. Dieses „in die Sphäre der freien Kunstform" erhobene „Tanzlied"[61]) kann als Musterbeispiel für jene oft hervorgehobene Eigenart Humperdincks gelten, aus geringfügigem, „melodiösem" und in Hinsicht auf die Periodisierung leicht übersichtlichem Material durch kunstvolle Motivik Gebilde von großen Ausmaßen und trotzdem straffer Form zu schaffen. Freilich liegt die Gestalt nicht so ohne weiteres offen zutage. Das Ganze klingt zwar leicht und unkompliziert. Dies ist aber nur eine durch klare, von tonalen Cäsuren unterstützte Periodik hervorgerufene Wirkung. Motivisch ist dem Ganzen ein äußerst feines, vielgestaltiges Netz als zusammenhaltendes Gewand übergeworfen.

Der ganze Teil zerfällt in zwei gleichlange Strophen von je 80 t, die tonal unterschieden sind (F-dur—B-dur); ihnen folgt ein 20-taktiger Nachsatz (nach F-dur zurückkehrend). Der in motivischer Hinsicht so einheitliche Eindruck wird hervorgerufen durch die Eigentümlichkeit der einzelnen melodischen Gebilde, die trotz des Gegensatzes von einfachem Rhythmusschlichter aufeinanderfolgender Achtel zum markanten Rhythmus punktierter Achtel gewisse Ähnlichkeiten zeigen: so kommt es, daß man Stellen wie Takt 3, „Brüderchen, komm tanz mit mir", „Tanzen soll ich armer Wicht", „Rundherum es ist nicht schwer", („und) fröhlich will ich sein", „Komm her zu mir", („Geh) weg von mir", („Geh,) stolzer Hans" usf. als untereinander eng zusammenhängend empfindet gegenüber Stellen wie Takt 1—2, „Einmal hin, einmal her", „Darum zeig mir, wie es Brauch", ja sogar „Mit den Füßchen trapp, trapp, trapp", „Ich liebe Tanz und liebe Fröhlichkeit", „Trallalala" usf., die untereinander wiederum im Gegensatz zu jenen punktierten Rhythmen als verwandt aufgefaßt werden. Dazu kommt, daß die punktierten Stellen in ihrer Bewegung stets abwärts gerichtet sind, die schlichten zum mindesten in der 1. Strophe eine deutlich aufwärtsgerichtete Tendenz erkennen lassen. Die individuellen Ausgestaltungen, die die einzelnen Unterteile erfahren, werden auf Grund dieses Urzusammenhanges immer als verwandt empfunden. Im folgenden Schema werden die schlichten Rhythmen mit S, die punktierten mit P bezeichnet.

Die individuellen Ausgestaltungen der 1. Strophe sind folgende:

Der Refrain, der in Gestalt der ersten vier Takte immer wiederkehrt. Er setzt sich aus S und P (2 + 2 t) zusammen.

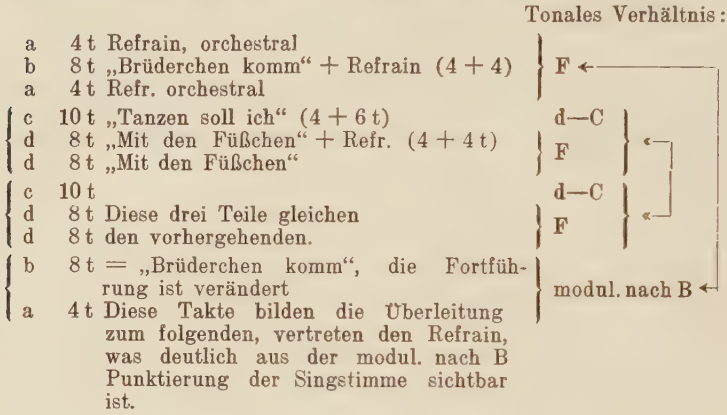
Die übrigen Ausgestaltungen von P, „Brüderchen, komm tanz mit mir" und „Tanzen soll ich armer Wicht" werden in ihrer Verwandtschaft durch die jedesmal ähnliche Orchesterbegleitung betont.

---

[61]) Neitzel a. a. O. S. 71.

Die auf S zurückgehenden Formen sind außer dem ersten Teil des Refrains: „Darum zeig mir, wie es Brauch", „Mit den Füßchen trapp, trapp, trapp".

Danach gliedert sich die erste Strophe folgendermaßen:

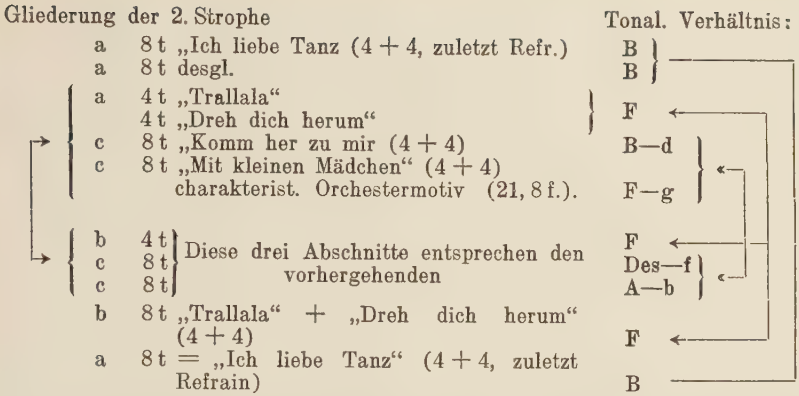


Zieht man in Erwägung, daß vor 18 (S. 75) der Orchesterrefrain vermutlich nur fortgefallen ist, weil er mit dem vorhergehenden gesungenen zusammenstoßend ein Zuviel ergeben hätte, so zeigt die ganze Strophe die Gestalt:

A	B	B	A
(16 t)	(26 t)	(26 t)	(12 t)

Die zweite Strophe ist durch ihre subdominantische Haltung, Ausgestaltung zum Duett und lebhaftere Figuration gegenüber der ersten gesteigert. Der Refrain der 1. Strophe ist in kürzerer Form noch deutlich erkennbar („Fröhlich will ich sein"). Die individuellen Ausgestaltungen sind folgende:

„Ich liebe Tanz und liebe Fröhlichkeit" (8 t, abgeschlossen durch verkürzten Refrain); das „Trallala", das eigentlich nur eine Figuration des vorigen ist (vgl. die Orchesterfiguration S. 78 f.); „Dreh dich herum"; diese drei Motive gehen bis auf den eingeflochtenen Refrain alle auf eine aus schlichten Achteln bestehende Urform. Die punktierte ist vertreten durch: „Komm her zu mir", „Geh weg von mir", „Mit kleinen Mädchen", „Nicht böse sein", die zueinander im Variationsverhältnis stehen.



Die Form, die zunächst der der ersten Strophe zu entsprechen schien, ist von dieser doch grundverschieden; wir haben es mit einem durch 2 RS eingefaßten Rondo[62]) zu tun:

R	A	B	A	B	A	R
(16 t)	(8 t)	(16 t)	(8 t)	(16 t)	(8 t)	(8 t)

Im Nachsatz möchte man bogenförmige Gestaltung erkennen:

8 t „Trallala“ + „Dreh dich herum“ (4 + 4) von **F-dur** aus
4 t Häufung des „fp“, harmonische Steigerung
8 t Crescendo. **F-dur**

7. Teil (= 2. Szene), 26, 2—34 (S. 93—113). 10 Takte sind als Überleitung abzuteilen. Ihr musikalischer Zweck (entsprechend dem dramatischen) ist: aus der früheren Tonart (dramatisch: aus der bisherigen Situation) herauszuführen. Motivisch ist sie an das Vorhergehende angeschlossen (Umkehrung des „Trallala“).

Der folgende große Abschnitt hat die harmonische Tendenz von F-dur nach E (e). Motivisch hat er zunächst zwei Elemente: Das Susemotiv und die „Rhythmische Figur“ (27, 5 ff.), zu denen am Schluß noch ein Codamotiv (33, 10 ff.) kommt. Das Susemotiv wird fortgesponnen, zum Beispiel durch die für diesen Abschnitt charakteristische Absturzfigur 27, 8 f., die „rhythmische Figur“ mehr zu einer

---

[62]) Neitzel a. a. O. S. 71 sagt, daß am ganzen Abschnitt „nach Art des Alten Vaudevilles oder Rondos immer wieder auf ein Ritornell“ zurückgegriffen würde. Vermutlich ist unter „Ritornell“ der 2. Teil des Refr. der 1. Str. verstanden, der freilich die 1. u. 2. Str. untereinander verbindet, ohne aber irgendwie Rondocharakter zu haben. Rondoform hat nur die 2. Str., in der der Refr. der 1. Str. in ausführlicher Form nicht vorkommt.

melodisch betonten umgestaltet (27, 10 f. Bratschen, Vcl. und 30, 9 ff. Br. Vcl., S. 107).

Seine formalen Cäsuren erhält der Abschnitt durch fünf Höhepunkte (27, 8; 2 t vor 28; 29; 30, 6; 32), die harmonisch in dem modulatorischen Verlauf sich als deutlich abheben, motivisch durch Zusammentreffen von Susemotiv und „rhythmischer Figur" ausgezeichnet sind, durch größere Klangfülle und Stärke hervorragen. In der Aufeinanderfolge dieser Höhepunkte kann man deutlich Steigerungstendenz feststellen: harmonisch sind die beiden ersten Dominantseptakkorde (Dominanten: A und F, d. h. Terz und Tonika des vorhergehenden Abschnittes), der 3. und 4. sind Nonakkorde (über f und es), beim 5. ist die neue Tonart (e) erreicht; auch in der Klangstärke und -fülle sind die drei letzten den vorhergehenden gegenüber gesteigert. Diese Höhepunkte bilden mit den sie jedesmal umgebenden Takten, die zu ihnen hinführen oder ausgleichenden Abklang darstellen, eine Art von Refrainsätzen (= R), zwischen denen sich das übrige als Zwischensätze (= Z) verteilt:

4 t Susemotiv
R 4 t 1. Höhepunkt, Dominantsept. über A (2 + 2)
Z 9 t Susemot. + Melod. Umbildung d. Rhythm.-Fig., Hbl.-Synkopen
R **4 t 2. Höhepunkt, Dominantsept. über F (2 + 2)**
Z 13 t Susem., Rhythm.-Fig. u. Melod. Umbild. Hbl.-Synkopen
R 6 t 3. Höhep. Nonakkord über F (3 + 3)
Z 9 t { zu 4 t bilden sie die Forsetzung des Nachklangs, zu 5 t (Susem.) leiten sie zu dem ohne Aufschwung einsetzenden
R 3 t 4. Höhep. Nonakk. über Es.
Z 7 t Susem., Rhythm.-Fig., Bläsersynkopen
R 13 t 3 t Aufschwung (verstümmeltes Susemot.) 5. Höhep. (e-moll) und ausgedehnter Abklang

Die Zwischensätze sind, abgesehen vom dritten, durch Bläsersynkopen charakterisiert.

An diesen freien Refrainsatz schließt sich ein Nachsatz an, der jenen zusammen mit der Überleitung 26—27 einrahmt. Dieser Nachsatz ist durch eine neue thematische Figur (Codamotiv) bereichert: ein im wesentlichen aus Oktav- bzw. Quintschritten bestehendes Klagemotiv[63]) der Mutter. Der Höhepunkt liegt in den Takten 33, 22—33, 26, die das Motiv kanonisch bringen:

---

[63]) Das Nachsatzmotiv erscheint (ob bewußt?) andeutungsweise schon 6 t vor 28 (S. 98 2. Viol. zu den Worten „Bis in die Nacht sich (mühen und sorgen").

(9 t Susemotiv)

HS 12 t { 4 t Klagemotiv in Oktavschritten
4 t variiertes Klagemotiv
4 t variiertes Klagemotiv (Quartschritte)

MS 4 t kanonisch

HS 12 t die Periodisierung wird allmählich undeutlich. Das Motiv erscheint in gegeneinander verschobenen Quintschritten wieder in der Tonika (e-moll)

Der ganze Nachsatz zeigt Bogenform.

1. Akt, 2. Abschnitt (= 3. Szene).

1. Teil: „Besenbinderszene" (34—50, S. 114—149). Das motivische Material wird in der Hauptsache vom „Refrain" (Rallala) und der „Strophe" („Ach wir armen Leute") bestritten. Die Melodik des Refrains wird variiert, aus den einzelnen Umbildungen werden die umspielenden Sechzehntelkontrapunkte gewonnen, die durch ihre Ausbreitung über den ganzen Abschnitt die einheitliche Wirkung hervorrufen. In den großen Rahmen, der durch die beiden Hauptmotive gebildeten Umgrenzung sind episodische Abschnitte eingeflochten: 38 (S. 118) als Abschluß des zugehörigen Bars; die $^3/_4$-Sätze S. 122 ff., den Mittelsatz des ganzen Abschnittes bezeichnend; 43—44 das Motiv der Es-dur-Coda einführend. Der ganze Abschnitt hat Bogenform mit einer Einleitung und einem Nachsatz. Die Einleitung macht mit den Hauptthemen bekannt, durch Einfachheit sich vom Übrigen abhebend und so zu den lyrischen Stellen zu Anfang anderer großer Abschnitte in Parallele stehend. Der folgende große Bogen ist ein zusammengesetzter, die Unterteile sind größtenteils wiederum Bogen. Besonders der Mittelsatz setzt sich wiederum aus frei übereinanderstehenden Bogen zusammen.

2 t Rhtyhmus des Refrain 4 t Refrain 2 t Orchesterrefrain	Einleitung			
4 t Strophe 4 t Refrain 3 t Orchesterrefr.	1. St.			HS (30 t)
11 t derselben Gestaltung 8 t Abgesangepisode u. Refr. Abg.	2. St.			
4 t freiere Bildung — tonal fremd			RS	MS (32 t)
2 t Refrain („I wo") 4 t $^3/_4$-Takt-Episode		HS	MS	
4 t Refrain		MS		
2 t aus Refr. („So so") gebildet 4 t Episode 2 t aus Refr. („Nun ja") gebildet		$^3/_4$-Takt HS		
10 t Codamotiv in Bogenform: 3 + 4 + 3, — tonal fremd			RS	
9 t Strophe + Refr. 15 t Auskrammotiv (modulierend) 6 t Refrain	bogenförmig			HS (30 t)

Der folgende Nachsatz steht in Es-dur; auf diese Tonart ist durch die Rahmensätze des Mittelsatzes (von denen der letzte das Nachsatzmotiv einführt) hingewiesen. Motivisch arbeitet der Nachsatz neben der Beibehaltung der Refrainmotivik mit Umbildungen des Nachsatzmotives und mit aus diesem gewonnenen Figuren, so daß das motivische Bild ein äußerst reiches ist[64]). Gegenüber der mehr strophisch-melodischen Haltung wenigstens größerer Strecken des vorhergehenden Teiles ist der Nachsatz vielmehr „motivisch" gehalten; es vergeht fast kein Takt, in dem nicht das Motiv vorkäme.

2 t Überleitung		
4 t Motiv		
4 t 1. Umbildung	Domi-	2 spiegelnd
4 t 2. Umbildung	nantisch	angeordnete St.
4 t Motiv		
10 t Motiv mit Refrain		Abg.

2. Teil: 50—56 (S. 149—168) zerfällt motivisch und harmonisch in vier Abschnitte: der erste ist motivisch vielfältig, zeigt harmonisch modulatorische Haltung. Motivisch sind für ihn charakteristisch die „abstürzende" Figur für 50, 4 (S. 149), die des öfteren wiederkehrt, und Sechzehntelfiguration, die aus der Besenbinderszene entnommen ist. Die von diesen Motiven bestrittenen Stellen ragen auch durch besondere Klangintensität hervor. Sie rahmen zwei Sätzchen ein, von denen das erste ein eigenes Motiv („Etwas bewegter") hat, das zweite (51) ein Motiv aus dem „Tanzlied" des 1. Aktes (S. 80) entlehnt.

Der 2. Unterteil (52—53, 2) zeigt harmonische Einheitlichkeit (Dominantseptakkordkette). Motivisch ist er im Gegensatz zum ersten ebenfalls einheitlich („Lachfiguren").

Der 3. Unterteil (bis 55, 2) erinnert in seiner tonalen Haltung und seinem motivischen Reichtum wiederum an den ersten Unterteil, mit dessen Hauptmotiven er auch beginnt. Dann folgt die Aufstellung der „Hexenquarte" und des „Waldmotivs" (Akkorde bei 54). Das Waldmotiv wird von den Quarten eingerahmt und unterbrochen; es umfaßt 2×4 t. Der 4. und 8. t des Waldmotivs fällt mit dem jeweils ersten Takt der Quarte zusammen; das zweitemal wird es darüber hinaus fortgesponnen.

---

[64]) Neitzel a. a. O. S. 72 hält diesen Abschnitt darum motivisch für überladen.

I.	3 t	Verzerrtes Susemotiv + Abstürz. Fig.	HS
	5 t	selbständiges Motiv (von F-dur aus)	ZS
	3 t	abstürz. Fig. + Sechzehntel	HS
	3 t	je zweimal	
	5 t	Tanzliedmotiv (F-dur)	ZS
	4 t	Sechzehntel	HS
II.	4 t	„Lachfiguren" D^5 G^5	1. St.
	4 t	„Lachfiguren" C^5 F^5	2. St.
	4 t	verklingend	Abg.
III.	3 t	Abstürz. Figur Sechzehntel. Überleitung	
	5 t	Quarte	HS
	3 (4) t	Waldmotiv	ZS
	2 (1) t	Quarte	HS
	3 (4) t	Waldmotiv, übergreifend	ZS
	4 (3) t	Quarte	HS

Diese drei Unterteile bilden einen Bogen, dessen HSS Rondos sind, dessen MS ein Bar ist. Es folgt ein Nachsatz, der die Tonart (e-moll) wiederherstellt. Aus der Quarte wird eine Motivgruppe entwickelt:

4 t } zwei gleiche, doch klangfarblich
4 t } gesteigerte Stollen
4 t Höhepunkt und Abklang (Abg.).

3. Teil: „Hexenballade" (56 bis Schluß des Aktes). Die Grundtonart ist e-moll, das Grundmotiv die Hexenquarte. Harmonische Abweichungen, melodisch-motivische Ausschmückungen charakterisieren die einzelnen Strophen. Das Ganze stellt einen großen Bar dar, dessen Großstollen jedesmal wieder einen Bar bilden (56—57 und 57—59, 3). Der 2. Großstollen ist gegen den ersten durch Klangintensität und motivische Verstärkungen gesteigert. Die beiden Kleinbare sind in ihrer Faktur einander ähnlich: sie haben denselben harmonischen Grundriß (1. St.: e—G [g]; 2. St.: G—H; Abg.: H—e [E]), der 2. Unterstollen ist melodisch dem ersten jedesmal entgegengesetzt, der Abgesang hat jedesmal zwei Motive: die spätere Knusperwalzerfigur (S. 172, letzter Takt) und das Susemotiv (das ebenfalls den ganzen zweiten Kleinbar beherrscht) als für die Form konstitutive Elemente. Einzig der 1. Stollen des ersten Kleinbars wird durch einen Orchester-Zweitakter (der episodisch Walzer- und Susemotiv bringt) in zwei Strophen getrennt, welche Teilung aber auch im 2. Kleinbar ohne Orchesterzwischensatz fühlbar ist.

1 t Generalauftakt			
4 t Tonika (e-moll) 2 t Orchest. Zwischens. Walzer u. Susem. 4 t Mediante-Subdom. 2 t Orchester		1. St.	1. Großst.
8 t von Mediante zu Dom. Melod. Neubild.		2. St.	
4 t Walzermotiv, Dominante 4 t Susemotiv, Tonika		Abg.	
1 t Generalauftakt			
4 t Tonika 4 t Mediante-Subdominante. 2 t Orchester		1. St.	2. Großst. Größere Klangfülle Susemotiv
8 t Motivische Neubild. Mediante-Dom.		2. St.	
4 t Walzermotiv, Dominante 3 t Susemotiv, E-dur		Abg.	

Der Großabgesang (59, 4 ff.) behält aus dem motivischen Material der Hexenballade nur den Rhythmus bei. Eine wichtige Rolle spielt das Susemotiv, mit dem der Großabgesang beginnt, mit dem, nachdem es in der Mitte durch Figuration verflüchtigt ist, wiederum auch der Schluß gestaltet wird (60, 1 ff.). Wollte man etwas Bogenförmiges in der Form zu erblicken glauben, so würde dem der offenbare Abgesangcharakter des Schlusses entgegenstehen, der noch durch die vorhergehenden Akkorde verstärkt wird, die wie ein Ausholen, ein verfrühtes Ansetzen zum Schluß anmuten.

2. Akt.

2. Akt, 1. Abschnitt (68—90, S. 210—254). Der Abschnitt wird eröffnet durch eine lyrische Szene („Ein Männlein steht im Walde"). Sie hat zwei gleichgeformte Strophen (je a a b a), von denen die zweite klangfarblich gesteigert ist; die Reprise ist durch Instrumentalfortspinnung, ganz ähnlich wie im Falle des „Suseliedes", verstärkt. Beide Strophen werden zusammengeschlossen durch eine Repetition der Reprise, die, da jede Strophe auf der Dominante schließt, zur Tonika zurückführend erst den eigentlichen Abschluß des Ganzen bringt. Die Form ist also nicht die eines „Liedes" mit zwei Strophen, sondern die eines Bars mit kleinem Abgesang, dessen jeder Stollen wiederum ein Reprisenbar ist:

1. St:	2 t St. 2 t St. 2 t Abg.	2. St:	2 t St. 2 t St. 2 t Abg.
	4 t Reprise (zur Dom. zurückführend)		6 t Reprise

Abg.: 2 t = Repr. zur Tonika führend.

Über die motivischen Verhältnisse des Folgenden wurde bei Analyse dieses Abschnittes eingehend gehandelt. Die beiden Hauptmotive sind 69, 10 (aus der vorhergehenden lyrischen Ausbreitung entwickelt) und die „Kantilene" bei 76 (S. 228 f.). Die Kuckucksrufe 71, 6—72 (S. 218 f.) und 85—86, S. 244 f.) zerteilen den Abschnitt in drei Teile: der 1. Teil besorgt die Feststellung der Tonart und prägt das Motiv ein; vortrefflich stimmt das wiederholte, erst zaghafte, dann sicherere Ansetzen des Motivs zur Szene (hereinbrechender Waldesabend). In diesem 1. Unterteil erkennt man deutlich Dreiteiligkeit: 1. das Motiv tritt zweimal zögernd auf und erfährt jedesmal Unterbrechung (8 t); 2. das Motiv wird frei imitatorisch fortgeführt (15 t) in dreimaligen Ansätzen (70; 70, 6; 70, 10). Eine bestimmte Tonart (F-dur) ist erreicht, auch in motivischer Hinsicht folgt auf das Vorwärtsstrebende der beiden vorhergehenden Teile Ruhe. Darum ist man geneigt für den ganzen ersten Teil freie Barform anzunehmen. Das gegen den ersten Teil Überwiegen der Größe des zweiten wird durch die zögernde Grundhaltung und die $^3/_2$-Takte des ersten Teiles in gewissem Grade ausgeglichen.

Der 2. Teil (72—85) zerfällt in zwei Unterteile (72—78—85), die beide wiederum freie Barform erkennen lassen. Die Kuckucksrufe schwanken harmonisch zwischen B-dur—g-moll. Der 1. Unterteil beginnt anknüpfend in g-moll mit fünfmaligem fünftaktigen Ansatz, von denen die beiden letzten in Tempo und Harmonik gesteigert sind (1. Stollen = 25 t). Darauf erfolgt ein weiterer Ansatz (74) in drei Etappen, von As nach c leitend (2. Stollen = 20 t). Dann erscheint zu dem bisherigen Motiv ein neues (die Kantilene, 76), zwischen g-moll und B-dur schwankend. Zu den beiden Stollen zeigt dieser Teil Abgesangcharakter, indem er dem Drängenden des Vorhergehenden Ruhe und Verklingen entgegensetzt (27 t, bis 78). — Es beginnt der 2. Unterteil, der mit Rücksicht auf die bewegtere Situation harmonisch belebter ist. Ein zweimaliger Aufstieg der Kantilene (78) und ihrer Verkürzung (79) über As-moll—As-dur (als Dominante von) Des(-Mollterz von B) bildet den 1. Stollen (15 t). Der 2. Stollen hat dreimal sechstaktigen Ansatz aufwärtsstrebender Verkürzungen der Kantilene (18 t), beginnend in A-dur (= Unterterz von Des und Oberterz von F!). Der Abgesang bringt auch diesmal ein neues Motiv (das absteigende Hexenmotiv der Holzbläser) und überdies wiederum die Kantilene (F-dur, 14 t). — Es folgt der 2. Kuckucksruf in B-dur (Cäsur).

Der 3. Teil bringt harmonisch die Überleitung zur Tonart des folgenden großen Abschnittes (D-dur), motivisch entsprechend dem szenischen Vorgang (höchste Furcht der Kinder) äußerste Steigerung. Auch dieser Teil zeigt freie Barform: beginnend ruhig mit der Kan-

tilene in ursprünglicher Gestalt, dann steigernd (von Ges-dur aus = neapol. Sext. von F) (15 t = 1. St.). Der 2. St. zeigt ebenfalls zu Anfang Ruhe (Waldmotiv), wird dann gesteigert (14 t) und führt zur Dominante von D, motivisch völlige Auflösung herbeiführend (89, S. 252, 11 t = Abg.).

Das übersichtliche Formschema ergibt demnach folgendes Bild des ganzen Abschnittes:

8 t zögerndes Auftreten des 1. Motivs $^3/_2$ Takte 15 t dreimaliger Ansatz des Motivs 6 t ruhiger Abklang. F-dur		Bar (29 t)	RS
7 t Kuckucksruf. B-dur—g-moll		Cäsur	
15 t dreimal. Ansatz zur Steigerung d-moll 10 t zweimaliger Aufschwung	1. St. (25 t)	Bar (72 t)	MS
4 t beginnt in As-dur 9 t beginnt in G-dur 7 t beginnt in c-moll	3maliger Ansatz 2. St. (20 t)		
27 t Neues Motiv: Kantilene B-dur-g-moll ruhevolles Verklingen	Abg.		
8 t Kantilene zweimaliger Aufstieg As-dur 7 t Verkürzung der K. Des-dur	1. St. (15 t)		
18 t dreimaliger Steigerungsansatz, beginnt in A-dur	2. St.	Bar (47 t)	
14 t Neues Motiv: Hexenm.-Abstieg + Kantilene vollständig. F-dur	Abg.		
14 t Kuckucksrufe + Echo B-dur		Cäsur	
15 t ruhig mit Kantilene beginnend. Ges-dur. Dann Steigerung. 14 t ruhig mit Waldmotiv beginnend, dann Steigerung, führt harmonisch zu: 11 t Auflösung. A-dur (Dom. des folg.).		Bar (40 t)	RS

Die übergeordnete Form ist also ein Bogen, dessen einzelne Sätze Barcharakter haben. Gewisse im Schema auffallende Taktungleichheiten zwischen entsprechenden Abschnitten erscheinen als teilweise ausgeglichen, da der ganze Abschnitt Steigerungstendenz hat; darum z. B. ist der 2. Bar des MS kürzer als der 1.; außerdem ist die Ungleichheit teilweise aufgehoben durch das wechselvolle Zeitmaß des 1. Bars, das ihn beim Hören gar nicht in einem solchen Mißverhältnis erscheinen läßt. Beschleunigtes Zeitmaß ist es auch, das den 2. HS dem 1. hinsichtlich seiner Ausdehnung näher rückt.

Die Tonart des Abschnittes ist B-dur, nicht nur weil es die beiden Cäsuren aufweisen, die als markante Stellen des Aufbaus besonders ins Gewicht fallen, sondern weil zu ihm alle andern Tonarten in Beziehung stehen: Der 1. HS steht im dominantischen Verhältnis,

ebenso der 2., da Ges die neapol. Sexte von F-dur $\binom{6}{3}$ ist und D, als die Tonika zu A, die Mediante von B ist. Die beiden Bare haben in den Abgesängen, die als Gegensätze der Stollen und als durch neue Motive stark betonte Abschlüsse der Bare besonderes Gewicht haben, B-dur (Tonika) — g-moll (Parallele) und F-dur (Dominante).

2. Akt, 2. Abschnitt (= 2. und 3. Szene). Der Abschnitt zerfällt harmonisch und motivisch in zwei Teile. Der 1. steht in D-dur (bis 95), der 2. nach einem kurzen Intermezzo in F-dur. Motivisch ist der 2. Teil gleichsam eine Vergrößerung des 1., da er dieselben Motive in derselben Folge und stärkerer Intensität bringt.

Der Abschnitt wird eingeleitet durch ein selbständiges Sätzchen: durch den Auftritt des Sandmännchens; er zerfällt musikalisch in zwei Teile:

1. 9 t: viermalige Wiederholung eines Motivs.
2. 11 t: viermalige Wiederholung eines 2. Motivs + Fortsetzung.

Dieses Motiv ist im Verhältnis zum ersten gesanglich und bereitet so den Charakter des folgenden vor.

Das 1. Thema des folgenden ist die „Sandmännchenmelodie", sie ist achttaktig, hat zu Anfang dreimal dasselbe dreitaktige Motiv hintereinander.

8 t Sandmännchenmelodie
8 t Sandmänchenmelodie klangfarblich verstärkt mit geringen Modifikationen
5 t (6 t) Sand.-Melodie. Kanonisch verklingend, Überleitung zum folgenden
} barförmig

Der folgende „Abendsegen" hat annähernd die gleiche Gestalt, in der er das 1. Vorspiel eröffnet; sie wurde als bogenförmig erkannt (vgl. S. 54).

Das modulatorische Intermezzo, das den 1. vom 2. Teil dieses Abschnittes trennt, bringt die „Kantilene" umgeben von Abendsegenfiguration (2 + 6 + 2 t) (95—96, S. 265 f.).

Der 2. Teil (= 3. Szene) beginnt mit einem doppelten Sechstakter (Es-dur und E-dur), der je dreimal das Sandmännchenmotiv in Barform hat (2 + 2 + 2 t). Diese 12 t entsprechen der Auftrittsepisode des Sandmännchens (90—91). Dann erst fängt die Entsprechung des D-dur-Teiles an:

4 t zweimal zweitaktiges Motiv
6 t eintaktiges Motiv
8 t viermal zweitaktiges Motiv
12 t eintaktiges Motiv

Hierauf folgt, wie im G-dur-Teil dieses Abschnittes, wiederum der (teilweise durch rhythmische Modifikation erweiterte) Abendsegen.

Der ganze Abschnitt weist also folgende Formung auf:

20 t Einleitung (Auftritt des Sandmännchens 2 Str.: 9 + 11 t)		D-dur	(76 t)
21 t Sandmännchenmelodie (barförmig)			
35 t Abendsegen			
10 t Intermezzo: Kantilene		B-dur	(10 t)
12 t Einleitung (Sandmännchenmotiv 2 kleine Bare	Es-dur—Es-dur		(86 t)
30 t Sandmännchenmotiv (in 2 Str.): 10 + 20 t	F-dur		
44 t Abendsegen			

Die Form ist ein Bogen mit ausgedehnten HS und kleinem MS. Der 1. HS steht tonal im Mediantenverhältnis zum MS, dieser im Subdominantverhältnis zum 2. HS. Die Kleinheit des MS wird aufgewogen durch seine harmonische Betontheit, indem hierin der tonale Angelpunkt: die Wendung nach F liegt, und durch seine melodische: durch das Zitat eines in diesem Rahmen ungewohnten Motivs.

1. und 2. Akt als Ganzes.

Die beiden Akte bilden hinsichtlich ihres tonalen Verhältnisses, wie gezeigt wurde, eine Einheit: jeder der Akte nimmt seinen Ausgang von der Dominante (Vorspiel), der erste nimmt dann seinen Verlauf über die Tonika (1. Abschnitt) in eine entferntere Tonart (E-dur = Mediante der Domin.) und mündet in die Dominante (Vorspiel des 2. Aktes). Der 2. Akt wendet sich in seinem 1. Abschnitt zur Subdominante und schafft somit einen Ausgleich zu dem dominantischen Charakter des 1. Aktes in seinem 2. Abschnitt, um dann im 2. Abschnitt durch Einlaufen in die Tonika die Spannung einstweilen zu lösen. Der harmonische Verlauf der beiden Akte zeigt also Spiegelung:

1. Akt. (Vorspiel Dominante, als harmonischer Auftakt)
   1. Abschnitt Tonika ←
   2. Abschnitt dominantisch (E-dur)
2. Akt. (Vorspiel Dominante-**Tonika**) ↖
   1. Abschnitt Subdominante ←
   2. Abschnitt Tonika ←

Das zweite Vorspiel bildet die tonale Überleitung zwischen den beiden Akten (Dominante-Tonika-Subdominante). Auf diese Weise kommt in der Mitte noch einmal die Tonika zu stehen.

Neben diesem Zusammenhang der beiden Akte im großen steht eine erstaunliche Entsprechung der Gestaltung in Einzelheiten.

Zwar verläuft diese zu jenem in entgegengesetzter Richtung: sie weist keine Spiegelung auf, sondern ergibt sich aus der Reihenfolge, dem Nacheinander der einzelnen Abschnitte. Diese Überkreuzung bedeutet aber keineswegs eine Lockerung der Einheit. Im Gegenteil wird durch die doppelte, in jedem Fall klare Disposition die Einheitlichkeit intensiver herausgestellt. Die Parallelität der beiden Akte erstreckt sich auf Form und motivische Struktur der einzelnen Abschnitte, wie sie aus folgender Nebeneinanderstellung deutlich wird:

I. Akt.	II. Akt.
1. Abschnitt.	1. Abschnitt.
(Für beide Akte ist charakteristisch, daß in ihren ersten Abschnitten ein Hauptmotiv das wesentliche Material liefert.)	
Susemotiv.	Motiv 69, 10 (1. Viol.).
Zu Anfang des Abschnittes[65]) lyrische Ausbreitung („Suse, liebe Suse").	Zu Anfang lyr. Ausbr. („Ein Männlein steht im Walde").
Motivisch zunächst sparsame, dann intensivere Fortführung.	Zuerst sparsamere, dann vollere Motivik.
1. Höhepunkt: Griesgram hinaus, motivisch neu.	Abbruch nach Höhepunkt der 1. Steigerung: Erscheinen der Kantilene (d. h. neues Motiv — Abgesang des 1. mittleren Bars)
Fortsetzung durch Susemotiv	Neue Steigerung
2. Höhepunkt: Tanzlied, motivisch neu.	Abbruch der 2. Steigerung: neues Motiv: absteig. Hexenm. (Abg. des 2. mittl. Bars)
2. Szene: Susemotiv + Nebenmot., große Steigerung (Auftreten einer neuen Person: Mutter)	Letzte Steigerung mit neuen Leitmotiven (Echos).

Natürlich handelt es sich bei dieser Parallelität lediglich um freie Entsprechungen. Es ist nicht so, daß etwa beide Abschnitte nach einem festen Schema gebaut wären. Insbesondere hat der Abschnitt des 2. Aktes hinsichtlich seiner organischen Einheit vor dem des 1. Aktes die konsequente und durch keine absolut fremden Bestandteile unterbrochene Ausnutzung des Hauptmotivs voraus. Offensichtlich ist aber das Verfahren, Höhepunkte oder ihre nächste Umgebung durch neue Motive hervorzuheben, große Abschnitte durch Unterteilung zu beleben und zugunsten der Dramatik mit immer neu wieder ansetzenden Steigerungen auszustatten. Daß dabei dem Komponisten unbewußt solche schönen Proportionen gelingen, daß er in zwei Akten, die durch die

[65]) Die vorhergehende Entwicklung des Susemotivs ersetzt in gewisser Hinsicht die Aktintroduktion, da das 1. Vorspiel zum ganzen Drama gehört.

äußeren Mittel der Harmonik, im Rahmen der Leitmotivik und des ununterbrochenen Fortganges als Ganzes gefaßt sind, solche Zuordnungen entsprechender Teile auch im einzelnen schafft, zeugt von hochgradigem kompositorischen Ordnungssinn, von starker Gestaltungskraft, die mit instinktiver Sicherheit den rhythmischen Schwung des Ganzen wohl zu organisieren versteht. Hierauf ist doch wohl auch der so allgemeine und im besten Sinne populäre Erfolg zurückzuführen: Nach der Wagnerimitation der achtziger und neunziger Jahre, die ihre Aufgabe in Abwendung von „Form", in Zersplitterung und Zerstückelung in zahllose Einzelheiten, im zufälligen unbeherrschten Nacheinander von Motiven sah, wurde hier dem Hörer wieder ein Werk geboten, das bei aller Lebendigkeit der Ausgestaltung im kleinen nicht minder ein großrhythmisches Empfinden in hohem Maße befriedigte.

In ähnlicher Weise als zwischen den ersten Abschnitten herrscht Parallelität des Aufbaues zwischen den zweiten Abschnitten der beiden Akte. Die Verhältnisse erfahren insofern hier eine Umkehrung, als im 1. Akt der motivische Reichtum in dem zweiten Unterteil (50—56), d. h. in dem Mittelteil des Abschnittes liegt, während die Rahmensätze jeweils, wenigstens in ihrer Hauptmotivik, einheitlich sind. In dem 2. Akt ist dagegen für die Rahmensätze Mehrthemigkeit charakteristisch (Einleitungsmotive, Sandmännchenmotiv, Abendsegen), während die Mitte, das Intermezzo durch ein Motiv bezeichnet wird (Kantilene).

I. Akt. 2. Abschnitt.			II. Akt. 2. Abschnitt.	
1. Besenbinderszene (Auftreten einer neuen Person: Besenbinder), e-moll	a	bogenförmig	a	1. Unterteil: D-dur drei Mot. Einl., Sandm.-Mel., Abendsegen (Auftreten des Sandmännchens) D-dur
2. Motivisch vielfach, modulatorisch (bogenformig)	b		b	2. Intermezzo: Kantil., Modul. (bogenförmig)
3. „Hexenballade", e-moll	a		a	3. Unterteil ähnlich dem 1. Unterteil; F-dur

Die tonale Einheit der beiden Rahmensätze im 1. Akt wird durch die motivische im 2. Akt ersetzt. —

3. Akt.

3. Akt. Der dritte Akt zerfällt im Gegensatz zu dem vorhergehenden nach Harmonik und Motivik in drei Abschnitte.

1. Abschnitt (= 1. Szene, — S. 338). Seine Zerlegung in vier Unterteile ergibt sich aus deren tonaler Grundhaltung: D—Es—D—As.

Mit dem Harmoniewechsel ist eine charakteristische Veränderung der Motivik verbunden:

1. Unterteil: Voraus geht eine Einleitung: der Auftritt des Taumännchens, eine Umdeutung der Sandmännchenepisode aus dem 2. Akt in derselben Tonart; wie dort viermalige Wiederholung eines zweitaktigen Motivs, versehen mit dreitaktiger Fortsetzung (die Bindung liegt in den Holzbl.-Figuren). Dann folgt die Taumännchenmelodie, bestehend aus zwei Strophen, die jedesmal mit der gleichen Phrase beginnen und fortgesetzt werden (4 + 4; 6 + 4); darauf wird die Phrase noch dreimal kanonisch eingeführt und verklingt dann. Das Ganze ist ein Bar: 1. St.: 8 t; 2. St.: 10 t; Abg.: 8 t.

Der 2. Unterteil steht in Es-dur. Die Modulation wird in ihrer Unmittelbarkeit abgeschwächt, indem sie in ein einheitliches Motiv verlegt ist (115, 115, 8); denn diese auf- und absteigende achttaktige Figur ist die Keimzelle des für den 2. und 3. Unterteil thematischen „Erwachensmotivs", wie es in absteigender Figur 117 ff. (Klar.), in aufsteigender 117, 7 f. (1. Viol.), oder in den auf- und absteigenden Läufen des 3. (D-dur) Unterteiles vorliegt. Vorbereitet ist auch dieses Motiv bereits im 1. Unterteil in den Holzbläserfiguren und in noch einfacherer Form sogar schon in Holzbläserfiguren der D-dur Einleitung. Im 2. Unterteil wird das Erwachensmotiv verbunden mit dem Taumännchenmotiv. — Der 2. Unterteil zerfällt in zwei Abschnitte:

(4 t zur Modulationsperiode gehörig.
4 t Kantilene episodisch).
1.: 12 t dreimaliger Ansatz des Taum.-Motivs, Erwachens-Motiv in Solo-Viol. (bis 117).
2.: 15 t Absteig. (Hbl.) und aufsteig. (Soloviol.) Fig. des Erw.-Motivs. Die Absteig-Figur erscheint in immer engeren Zwischenräumen.
(3 t Überleitung).

Der 3. Unterteil hat zu Anfang aufsteigende Formen des Erwachensmotiv (1. Viol., Hbl., Harfe); die Singstimme ist daran, unterbrochen durch freie Melismen, beteiligt. Dann kommt dazu die absteigende Figur (aus dem 2. Unterteil bekannt), (szenischer Vorgang: Erwachen Hänsels [120]). Gegen Schluß (121, 5 ff.) — die Erwachensmotive sind zu bloßem Tremolo nivelliert — erscheint ein einfacher Zweitakter (Brtsch., Vcl., — Hörn., Fag.) und das Waldmotiv dreitaktig. — Barform:

18 t Aufsteig. Form,	St.
16 t dazu absteig. Form des Erw.-Motivs	St.
7 t Zweitaktermotiv + Waldmotiv	Abg.

Der 4. Unterteil besteht aus zwei Strophen. Die 1. (122 bis 194, 2) ist eine große Steigerung mit dem Motiv des 2. Taktes des

Sandmännchenmotivs, verbunden mit Figuration aus dem Abendsegen und einer aufstrebenden Figur (von 122, 10). Die 2. Strophe (124, 3 bis 125) hat das vollständige Sandmännchenmotiv, die Verbindung mit der Abendsegenfiguration ist aus einer bloßen kontrapunktischen zu einer organisch melodischen geworden (z. B. 124, 6 ff., 1. Viol.). Beiden Strophen eignet es, am Schluß Bruchstücke des Abendsegens leitmotivisch einzuführen (1 t vor 154, Klar., Fag., 4. Horn und S. 338). — Zu dem als bindendes Element des Abschnittes festgestellten tonalen Element kommt das formale:

(Einleitung)
1. Teil: Barform. D-dur (= Mediante der Subdom. d. Vorspiels)
2. Teil: (Modulation u. Episode) 2 Strophen (Überltg.) Es-dur (= Subdom. d. Subdom. d. Vorspiels)
3. Teil: Bar. D-dur (= Mediante d. Subdom. d. Vorspiels)
4. Teil: 2 Strophen. As-dur (= Subdom. d. 2. Unterteiles = Mollmed. d. Tonika = Dur mit d. folg. 2. Abschnittes)

Der 2. Abschnitt des 3. Aktes (125—200 S. 339—504) ist der motivisch und harmonisch reichste des ganzen Werkes.

a) Motivik. In der motivischen Tabelle der Abschnitte wurden die Naschmelodie (125) und das Knuspermotiv (135) als die Hauptmotive bezeichnet. Von ihnen leiten sich in der Tat alle andern motivischen Erscheinungen durch Variation oder Umformung zu Nebenmotiven her.

Von einer Anzahl von Nebenmelodien ist die Naschmelodie begleitet: 127 (S. 143) wird der einfache Fortgang der Melodie, wie er den Violinen anvertraut ist, durch Figuration der Oboe ausgeschmückt. Es handelt sich also um eine individuelle Gestaltung, die aus einem Teil der Melodie als aus ihrem Keim hervorgeht. Dies Motiv hat um so weniger Anspruch, als gleichwertig neben die Naschmelodie gestellt zu werden, als es in seiner Gestalt äußerst labil ist: Eine Reihe ähnlich gewonnener und auch in ihrem besonderen punktierten Rhythmus zusammenhängender Motive steht als verwandt neben ihm und bildet mit ihm eine Grupppe von Nebenmotiven, deren Anwendung im folgenden durch ihre bunte Abwechslung und Aufeinanderfolge charakterisiert ist, während die Naschmelodie als Hauptmotiv in ihrer individuellen Eigenart stets bestimmt ist und sich von den vielen Umspielungen abhebt. Die Nebenmotive sind: 127 (Oboe); 127, 5 (1. Viol.); 127, 9 (Viol.); 133 (Viol.); 133, 9 (Str.). Durch Erweiterung des $^6/_8$-Taktes zum $^9/_8$-Takt wird eine Art von Motivumbildung aus der Naschmelodie gewonnen; die sich so ergebenden Formen sind voneinander ebenfalls nur durch geringe Modifikationen unterschieden: 143 (S. 389), 157 (S. 424) und 163,4 (S. 439). Relativ selbständig

ist das 146 (S. 396) erscheinende Motiv; indessen wird auch es, da es keineswegs durch eine grundsätzlich neue Gestalt auffällt, durch Umspielung der Nebenmotive als mit dem übrigen motivischen Material als verwandt empfunden. Eine Art Kombination dieses Motives mit den Nebenmotiven ist 158 ff. (S. 427 f.). Von 166 (S. 455) an wird eine aus der „Hexenballade" (1. Akt) bekannte Figur in das Motivgeflecht verwoben, die aber ebenfalls Ähnlichkeit mit 127, 5 und 127, 9 hat.

Die 2. Motivgruppe dieses Abschnittes, die der Hexenmotive, wurde in ihren charakteristischen Zusammenhängen bereits analysiert. Sie steht übrigens der 1. Gruppe nicht gänzlich unverbunden gegenüber. Abgesehen von der gegenseitigen Durchdringung beider Gruppen 176—179 (S. 467—469) sind es besonders im Hexenfurioso (169—176) Figuren wie 170 ff. (Klar.) und 174, 8 ff. (S. 463, Hbl. und Str.), die durch ihren punktierten Rhythmus auf die Nebenmotive der ersten Motivgruppe hinweisen. —

b) Harmonik. Als harmonischer Grundzug des Abschnittes wurde der Gegensatz von Dominante und Subdominante bezeichnet. Rein subdominatisch sind alle Strecken, die von den Hexenmotiven bestritten werden: 135—136 (S. 367—369) und 139,3—140 (S. 378 f) stehen in Es-dur (= Subdom. d. Subdom.), 154, 3—157 (S. 416 bis 423) steht in d-moll, der Parallele der Subdom., 159—160 (S. 428 f.) in der Subdom., ebenfalls 161, 6 ff. (S. 433) schließlich das ganze Hexenfurioso (176) 179—184 (S. 467 bzw. 470—474) wiederum in der Subdom., und endlich der Knusperwalzer in der Subdom. Die Zwischenabschnitte, die die Naschmelodie und ihre Nebenmotive als Material haben, sind nicht in gleicher Weise tonal so einheitlich wie jene Strecken der zweiten Hauptmotivgruppe. Trotzdem läßt sich der dominantische Grundzug unschwer feststellen. Die selbst nicht vorhandene Dominante wird wesentlich vertreten durch ihre Mediante (E-dur). Diese Tonart beherrscht zunächst die ganze Einleitung des Abschnittes, erscheint nach den ersten subdominantischen Hexenmotiven (136 und 140) in unmittelbarem und scharfem Kontrast, beide Male in die Tonika als Lösung der tonalen Spannung führend (137 und 142). Die für die formale Gestaltung bedeutsame Klarinettenmelodie 146 (S. 396) erscheint in As-dur, der Terztonart der Mediante (steht doch auch ein Teil der Hexenmotivabschnitte in der Subdom. d. Subdom.!), um sich dann für weite Strecken nach E-dur zu wenden (147 ff.).

c) Form. (I.) Zunächst wird die Naschmelodie mit ihren Nebenmotiven aufgestellt (Einleitung, 125—135, S. 239—266). Ihre vollkommene Abrundung hat sie erreicht 128, 3—129 (S. 294—354). Die vorhergehende Strophe wird unterbrochen durch die Fortsetzung

durch Nebenmotive (127—128). An die 2. Strophe ist ein allmähliches Verklingen angefügt (128 ff.), an das der folgende Nachsatz angefügt ist (Beginn bei 131). Er besteht wiederum aus zwei Strophen, deren jede durch den Abendsegen abgeschlossen ist.

18 t Einleitung (Crescendo, Decrescendo)
28 t 1. Strophe Naschmelodie, unterbrochen und fortgesetzt durch Nebenmotive
34 t 2. Strophe verklingend
14 t Überleitung zum:

Nachsatz: (46 t)
- 6 t Naschmelodie
- 16 t Abendsegen, mit Melismen aus Naschmel. } 1. Str.
- 8 t Nebenmotive, Modulat. nach E.
- 16 t Abendsegen, mit. Mel. aus Naschmel. + Nebenmot. } 2. Str.

Im Prinzip hat dieser ganze Unterteil Barform, indem die beiden Strophen der Naschmelodie die Stollen, der Nachsatz den Abgesang darstellen.

(II.) Es folgt das Knuspermotiv. Die 20taktige Episode hat Barform:

7 t Knuspermotiv	St.
7 t Knuspermotiv verklingend	St.
6 t Nachsatz	Abg.

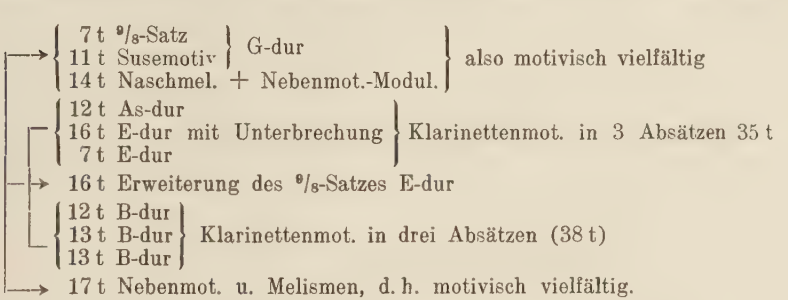
An diesen Es-dur-Satz schließt sich eine 20-taktige E-dur-Episode, aus Melismen der Naschmelodie und Nebenmotiven bestehend, die gesteigert zur vollständigen Naschmelodie, umspielt und fortgesetzt von Nebenmotiven, nach F-dur, führt (137 ff.): 28 t. Hierauf folgt wiederum das Knuspermotiv (Es-dur), auf 6 t zusammengedrängt, doch mit vollständigem Nachsatz, in den Hbl. figurativ ausgeschmückt (12 t). Der auch diesmal sich anschließende E-dur-Satz hat neben Naschmelodieteilen und Nebenmotiven zu Anfang das Knuspermotiv, ist wie vorher, doch intensiver, gesteigert und bringt die vollständige Naschmelodie bereits in E-dur (S. 385), dann sich aber wieder nach F-dur wendend (zusammen 45 t).

Es ergeben sich also zwei analog gebaute Abschnitte, von denen der zweite eine Steigerung im ganzen erfährt:

	I (68 t):	II (57 t)
(48 t)	Knuspermotiv (Bar 20 t) Es-dur	Knuspermotiv (komprimiert auf 12 t)
	Steigerung mit Melismen und Nebenmot. d. Naschmel. (E-dur 20 t)	Intensivere Steig. Melismen und Nebenmot. d. Naschmel. Es-dur (45 t)
	Naschmelodie vollständig F-dur (28 t)	diese zuletzt vollständig E-dur Naschmelodie F-dur

(III) Das Folgende ist motivisch zunächst vielfältig; es setzt sich zusammen aus einer $^9/_8$-Formung der Naschmelodie (7 t), einer episo-

dischen Einführung des Susemotivs (11 t), bisher G-dur, und einem von der Naschmelodie und ihren Nebenmotiven bestrittenen Abschnitt, der über E-dur nach As-dur führt (14 t). Zum erstenmal erscheint hier das als „relativ selbständig" bezeichnete Klarinettenmotiv (146), zunächst in dreimaliger Wiederholung in As-dur, dann (147) in E-dur und nach einer Unterbrechung nochmals E (148, 6). Im Prinzip handelt es sich also um drei tonal oder motivisch voneinander geschiedene Abschnitte. Es folgt ein Zwischensatz, thematisch bestritten von einer nochmaligen Erweiterung der $^9/_8$-Umformung der Naschmelodie zu einem verkappten $^{12}/_8$-Takt, wie ein Vergleich des $^9/_8$-Satzes mit 149, 4 f. erkennen läßt, harmon. Wendung nach B-dur. Nochmals erscheint das Klarinettenmotiv (150), wiederum dreigeteilt: B-dur—D-dur—B-dur (151, 152). Daran schließt sich ein motivisch aus verschiedenen Quellen schöpfender Satz, teils Nebenmotive, teils freiere Melismen benutzend.



(IV) Der d-moll-Hexenmotiv-Teil 154, 3—157 ist hinsichtlich seiner Periodisierung zu Anfang dreitaktig. Das 1. Motiv wird durch die gleitenden Akkorde 154, 6 f. (Pos.) dargestellt, das 2. durch die schwankenden Verschiebungen 155, 2 ff. Die formale Anlage ist so, daß zunächst das 1. Motiv an Ausdehnung überwiegt, im zweiten Teil aber gegen das zweite erheblich zurücktritt:

I.:	21 t	1. Motiv	II.:	4 t	1. Motiv
	11 t	2. „		16 t	2. „

Die Unterschiede in der Ausdehnung der beiden Teile werden durch Tempoveränderung und Begründung durch Situation teilweise ausgeglichen, indem das 1. Motiv bei seinem zweiten Erscheinen durch sein ruhigeres Zeitmaß breiter wirkt, das 2. Motiv bei seinem zweiten Erscheinen aber verklingt, d. h. in seiner ganzen Bedeutung auf den Hörer nicht mehr wirkt.

(V) Das den nächsten Komplex in erster Linie bindende Moment ist die Harmonik (subdominantisch). So als Einheit gefaßt, zeigt er folgende Gestaltung:

17 t $^9/_8$-Satz beginnt in Subdom.	(ruhig)
12 t $^6/_8$-Satz motivisch unterschieden	(lebhafter)
9 t $^2/_4$-Satz Hexenmotiv B-dur	(Tendenz
13 t $^9/_8$-Satz G-dur	der
7 t $^2/_4$-Satz Hexenmot. subdom.	Verlangsamung)
23 t $^6/_8$-Satz beginnt in Es-dur	(lebhaft)
22 t $^9/_8$-Satz Es-dur	(ruhig)

G-dur ist die Mediante von Es-dur, steht also mit der Subdominante (B) in Beziehung; es bildet an exponierter Stelle, in der Mitte, den Kern, das Zentrum des harmonischen Baues. Auch formal ist der G-dur-Teil durch viel energiegeladenere, expressivere Melodik von den beiden $^9/_8$-RS unterschieden. Zugleich verweist G-dur auf den folgenden Teil (H-dur), zu dem es wiederum im Terzverhältnis steht. Es weist also aus der subdominantischen Sphäre heraus in die dominantische (H-dur-Dominante der Dominant-Mediante E).

(VI) Der nächste Unterteil, der dominantische Grundhaltung hat, beruht hinsichtlich seines formalen Baues auf den Gegensätzen von lebhaft und energisch:

11 t Überleitung
- 5 t lebhaftes Knusperwalzermotiv
- 8 t elegisches $^9/_8$-Motiv
  - 5 t lebh. Motive
  - 3 t $^9/_8$-Motiv in Bl.
- 8 t lebhafte Steigerung.

(VII) An diesen gesteigerten dominantischen Teil schließt sich in starkem Gegensatz das subdominantische „Hexenfurioso" an (169 bis 176, S. 452—466). Die beiden Hauptmotive sind die absteigende Figur 169, 1, aus der auch die „Cäsarfigur" 169, 5 gewonnen ist, und die Klarinettenfigur 170, 1. Diese beiden Motive werden mit a und b bezeichnet. Die Baßquarte hat für die Form nur sekundäre Bedeutung.

4 t a 2 t „Cäsur" 4 t a Gesang mit gesteigerter Baßquarte 4 t a Orchester mit gesteigerter Baßquarte	A (14 t)
4 t b Gesang mit gesteigerter Baßquarte 4 t b Orchester mit gesteigerter Baßquarte	B (8 t)
8 t Steigerung aus a (Sequenz) + Quarte 2 t „Cäsur"	C (10 t)

4 t a Gesang
4 t a Gesang in der „Cäsur"form
8 t a Orchester in der „Cäsur"form
} A (16 t), beginnt in g-moll (Parallele v. B.)

4 t b in hohen Instrum.
4 t b in tiefen Instrum.
6 t b verbunden mit „Cäsur"
} mit Quarte B (14 t)

12 t freiere Steigerung Coda (12 t)

(VIII) Die beiden folgenden Unterteile sind motivisch auf das Knuspermotiv gestellt. Der erste 176—179 (118) ist charakterisiert durch die Durchsetzung mit fremden Motiven:

→ 8 t Knuspermotiv zweimal (das zweite Mal angedeutet in der Hexenstimme)
8 t Knuspermotiv + gleitende Akkorde
} B-dur

6 t $^6/_8$-Motiv D-dur, steigernd zu:
→ 8 t aus der „Cäsurfigur" des Hexenfurioso (+ gleitende Akkorde) } Fis-dur / Ges-dur
6 t $^6/_8$-Motive + gleitende Akkorde B-dur
4 t (Übergang) Verbindung des $^6/_8$-Motivs mit Cäsurfigur (Auftakt!)
→ Als Entsprechung des 1. Knuspermotivsatzes ist hier der Beginn des folgenden Teiles anzunehmen 179—180 = 8 t.

(IX) Dieser Teil (179—184) ist ebenfalls auf die Mitte hin organisiert:

8 t Knuspermotiv
8 t Motiv + Kontrapunkt (Altoboe)
8 t desgl. klangfarblich verstärkt
} HS (Es-dur)

8 t über es-moll, Ges-dur zu D-dur
6 t „Hokus pokus" dreitaktig } B-dur
3 t Überleitung
} MS (B-dur)

4 t
4 t } Motiv + Kontrapunkt { Es / Ges
6 t { Es
} HS (Es-dur)

(X) Der folgende Teil, der die letzte Steigerung zum Knusperwalzer bringt, erhält seine Cäsuren durch die Gesangsfigur: „Schwesterlein, hüt dich fein" (185, 187, um 188). Diese Phrase bezeichnet die Anfänge von drei einander entsprechenden Sätzchen, die in ihrer Motivik, gemäß der dramatischen Erregung, nicht ganz bestimmt sind. Umrahmt werden sie von motivisch eindeutigeren Gebilden:

7 t $^9/_8$-Motiv
14 t (185—187)
8 t (187—187, 8)
8 t (187, 9—189, 1)
} motivisch vielfach
16 t letzte Steigerung, motivisch deutlich: 189, 2—190, 1: Achtelmotive; 190, 2—191 Knusperwalzerfigur.

Harmonisch führt dieser Unterteil trotz seiner starken Modulation nicht aus der Anfangstonart (B-dur) hinaus.

(XI) Den Abschluß des ganzen Seitenabschlusses des dritten Aktes bildet der „Knusperwalzer". Er hat Barform. Das Hauptmotiv ist überall das „Walzermotiv", dessen Charakteristikum die Synkopen sind (z. B. 191, 19, Klar.). In den Singstimmen wird es zu Anfang unter Verwendung jenes Motivs aus der Hexenballade im zweiten Takt ausgeschmückt („Nun ist die Hexe tot"). Zu diesem Hauptmotiv tritt eine Anzahl Nebenmotive: Die aus den Nebenmotiven der Naschmelodie gewonnenen Figuren 192 ff. (Str.); die „gestoßenen" Bläserfiguren 193 (Hörner); die Naschmelodie selbst, die bereits bekannte Melodie 195 Vcl. (im folgenden als B bezeichnet).

Der erste Stollen gliedert sich folgendermaßen:

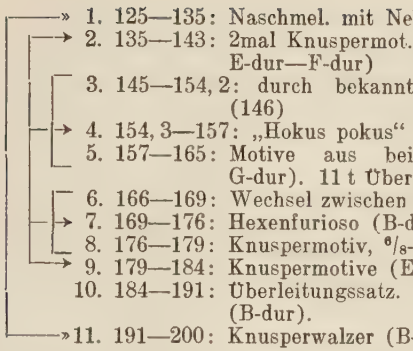
(4 t	Einleitung)		
8 t 6 t 8 t	Walzermotiv	HS	Bogen (B-dur)
8 t 12 t	Nebenmotive der Naschmelodie	MS	
8 t 6 t	Walzermotiv + gestoß. Bläserfig.	HS	

Der zweite Stollen bringt die Naschmelodie und die Melodie B neu, wird durch das Walzermotiv und die gestoßenen Figuren und nicht zuletzt durch die Harmonik, insofern nach Modulation der Stollen nach D-dur zurückkehrt, mit dem 1. Stollen verbunden:

14 t	Naschmelodie	D-dur	verbunden mit Walzermot. und „gestoß." Figur.
8 t	Melodie B	Ges-dur	
8 t	Melodie B kanonisch		
8 t	Melodie B kanonisch	G-dur	
12 t	4 Motive zusammen	B-dur	

Es folgt eine achttaktige Steigerung mit dem ausgeschmückten Walzermotiv, darauf der Abgesang, dessen wesentliches Merkmal sein tonaler Gegensatz zu den beiden Stollen ist. Er besteht aus zweimal 20 t, die je dreimal das Walzermotiv bringen (A-dur——D-dur), von größter Klangfülle bis zum pp der solistischen Pauke anschwellend.

Der ganze Abschnitt besteht also aus elf Unterteilen, die nach ihren tonalen und wichtigsten motivischen Charakteristika folgende sind:



Die Klammern deuten die Entsprechungen an: der 3. und 5. Teil haben beide doppelbogenförmige Gestalt: Die Mittelsätze korrespondieren jedesmal mit den äußersten Ecksätzen und bilden tonal den Kulminationspunkt. Die zweiten RS fallen durch besondere Motivik auf, dort das Klarinettenmotiv (3), hier vor allem das Hexenmotiv (8). Der vierte Teil bildet in jeder Hinsicht zu den umrahmenden dritten und fünften einen Gegensatz: formal besteht er aus 2 Strophen, ist tonal (d-moll) und motivisch einheitlich. Ganz ähnlich ist das Verhältnis der 6., 7. und 8. Unterteile zueinander: der 6. und 8. haben je wiederum spiegelnde Anordnung ihrer einzelnen Abschnitte, sind also streng bogenförmig. Zwar hat auch der 7. Teil Bogenform, aber ohne spiegelnde Zuordnung seiner Abschnitte (a b c a b). Die Korrespondenz der Rahmenteile beruht in erster Linie auf ihrer motivischen Vielheit, der gegenüber der 7. Teil einheitlich ist (die individuellen Ausgestaltungen a und b weisen auf e i n e n Ausgangspunkt). Der 2. und 9. Teil haben, da im 2. die Knuspermotivabschnitte als am Anfang stehend besonders betont sind, gleiche Hauptmotive und gleiche Harmonik. Mit ihnen wiederum sind motivisch wie tonal (Es-dur [Ausgang]—d-moll—B-dur—F-dur) die 4. und 7. Teile verwandt: der 4., da, wie gezeigt wurde, das „Hokus-pokus“-Motiv als direkt verwandt mit dem Knuspermotiv anzusehen ist, der 7., da das Hexenfurioso motivisch zu der Hexensphäre gehört. Ihrerseits haben ebenfalls der 3., 5., 6. und 8. Teil motivische Beziehungen zueinander. Vom 2. bis 9. Teil also ist die Form durch ein rondoartiges Abwechseln von Motivkomplexen bestimmt. Dieser große Zusammenhang wird vom 1. und 11. Abschnitt eingerahmt (der 10. Abschnitt als letzte Steigerung vor dem Schluß hat nur episodische Bedeutung): diese beiden Teile sind als Ecksätze charakterisiert: Herausstellung der beiden miteinander ringenden Grundtonarten des ganzen Abschnittes: E-dur (Dominantvertr.) und B-dur (Subdom.); der 1. Teil

stellt motivisch die Bekanntmachung von Themen, der 11. Teil die letzte Konzentration dar. Beide haben Barform.

So stellt sich dieser ganze, auf den ersten Blick so verwirrend vielfältige Abschnitt als ein in jeder Hinsicht wohlproportioniertes rhythmisches Auf und Ab dar. Bemerkenswert ist die Cäsur, die zwischen dem 5. und 6. Abschnitt, d. h. also in der Mitte liegt. Nicht die elftaktige Überleitung ist wesentlich, sondern der auf die Mitte hin organisierte spiegelnde Bau und die tonale Zuspitzung (G-dur als Mediante der Subsubdominante, H-dur als Dominante der Dominant-Mediante).

Der letzte Abschnitt des 3. Aktes zerfällt durch das leitmotivisch eingeführte „Rallalala" (S. 525 f.) in zwei Unterteile. Durch diese Episode wird in plötzlichem Umschwung die Ausgangssphäre des Werkes, die Wirklichkeitswelt des Elternbezirks, tonal die Ausgangs- und Grundtonart (F-dur) wiederhergestellt. Außer der harmonischen Schwenkung findet der Wechsel seinen Ausdruck durch Nebenmotive, die zu dem Hauptmotiv des Abschnittes (S. 202, 5 ff.) in den beiden Unterteilen hinzutreten: im ersten Unterteil die Taumännchenmelodie, im 2. die Zitate aus dem Komplex der Hexenmotive (208 ff.) und aus dem Tanzlied des 1. Aktes (S. 209 ff.). Den Abschluß bildet der Abendsegen.

1. Unterteil (200—206, 9):

4 t	Einleitung, Abendsegenfiguration, die im folgenden fortdauert	
5 t	Chor	Motiv a D-dur
6 t	Gretel	„ b
4 t	Chor	„ a
6 t	Hänsel und Gretel	„ b E-dur
4 t	Chor	„ a Fis-dur
4 t	Überleitung	
12 t	Hauptmotiv, episodisches Hexenmotiv (202, 5 ff.) (Tromp.)	E-dur

Es wurde schon darauf aufmerksam gemacht, daß durch ihre lebhaften Achtelbewegungen die Motive dieses Teiles: Abendsegenfiguration, Hauptmotiv, Sandmännchenmotiv, die den Motiven eigenen Auftaktachtel, wenn auch nicht als verwandt, so doch als für Zusammenstellung besonders geeignet erscheinen. Insofern hat der ganze Teil 200—203 Einleitungscharakter, als er die gemeinsamen Merkmale deutlich herausstellt. (Man möchte den „Chor" (200, 5 ff.) mehr für das Hauptmotiv, 200, 10 ff. und 201, 5 ff. mehr für das Taumännchenmotiv in Anspruch nehmen.) Die Steigerung von 201, 11 an bezweckt die Überleitung der Abendsegenfiguration in das Hauptmotiv. Nach dieser Einleitung hat der ganze erste Teil Barform:

1. St.: (203—204) Hauptmotiv (gesteigert) A-dur (23 t).
2. St. (204—205) Taum.-Motiv + Figuration aus Hauptm. (gesteigert) D-dur (21 t).
Abg.: (205—„Etwas zurückhaltend") Hauptmotiv (im Takt erweitert) Taum.-Motiv. D-dur (22 t).

Es folgt das achttaktige Intermezzo („Rallala"). (Auftritt der Eltern.)

Dem zweiten Unterteil (= letzte Szene) steht ebenfalls eine Einleitung voran; motivisch vom Hauptmotiv bestritten, tonal ähnlich der des ersten Unterteiles (207—208). Im übrigen zeigt auch dieser Teil Barform, die Bindung der einzelnen Glieder bildet das Hauptmotiv:

1. St.: 208—209 Hexenmotive F-dur (10 t).
2. St.: 209—210 Tanzliedzitat F-dur (8 + 8 t).
Abg.: (210—212) allmähliche Verbreitung und Einbeziehung des Abendsegens (22 t).

Den Schluß bildet eine Zusammenfassung der Motive: Hauptmotiv kanonisch (Fl. Fag. — Klar.), Tanzliedmotiv kanonisch (Viol. — Bratsche, Ob., Klar., Fl.), Abendsegen (hohes Blech), Quarte (Bässe).

3. Akt als Ganzes.

Der 3. Akt ist den beiden vorhergehenden äußerlich durch seine Dreiteiligkeit entgegengesetzt. Tonal greift er, da er die eigentliche dramatische Spannung (die Darstellung der Gefahr der Kinder) bringt, weiter aus: er beginnt in der Unterdominante (Vorspiel und weite Strecken des ersten Abschnittes), leitet nach dem zweiten Abschnitt, dessen harmonisches Charakteristikum der Gegensatz Dominante-Subdominante ist, in die Mediante der Subdominante, um von hier zur Tonika zurückzukehren.

Man erkennt aus diesem tonalen Grundzug bereits die Zusammengehörigkeit des ersten und dritten Abschnittes. Diese wird verstärkt durch motivische Beziehungen: die Taumännchenmelodie des ersten Abschnittes kehrt im dritten wieder, ebenso ist für beide Abschnitte charakteristisch, daß der Abendsegen für die Figuration ausgenutzt wird. (122—125 und 200 ff.). Auch hinsichtlich der formalen Gestalt haben sie Ähnlichkeit: der dritte Abschnitt zerfällt, wie gezeigt, in zwei Unterteile. Auch der erste Abschnitt hat diese Struktur: je zwei Teile lassen sich zu einem übergeordneten Ganzen zusammenfassen, das jedesmal in D-dur beginnt und in fernere Tonarten

führt (Es, As). Die Nebeneinanderstellung der Grundrisse beider Abschnitte verdeutlicht ihre Parallelität:

1. Abschnitt:	3. Abschnitt:
Einleitung (112, 3—113)	Einleitung (200—203)
I: 1. + 2. Teil Bar + 2 Strophen D-dur—Es-dur	I: Bar D-dur
II: 3. + 4. Teil Bar + 2 Strophen D-dur — As-dur	II: Bar F-dur (Tonika).

Beide Abschnitte beginnen mit einer Einleitung. Die Formung der Unterteile zeigt durch Gegensatz Entsprechung: während der dritte Abschnitt jedesmal in seinem Teil Barform hat, weist der erste Abschnitt in der Formung seiner Teile gleichsam die Umkehrung eines Bars auf (Bar + 2 Str. = Aufgesang + 2 Stollen) [66]). So stellt der 3. Akt einen großen Bogen dar: 1. und 3. Abschnitt umschließen als Rahmensätze von gleicher Struktur (dramatisch: ruhige Situation) den 2. Abschnitt, der durch Ausdehnung und motivische Vielheit (dramatisch: Konflikt und Lösung) deutlich Mittelsatzcharakter trägt.

Das ganze Drama.

Der gegensätzliche Bau der drei Akte und die Parallelität des 1. und 2. gestatten Zusammenfassung des ganzen Werkes zu einem großen zusammengesetzten Bar. Seine Stollen werden durch die beiden ersten Akte gebildet. Hinsichtlich ihres tonalen Grundzuges ergeben sie einen Gesamtkomplex (Ausgang und Einmündung in Tonika), formal weisen sie Parallelität ihrer Abschnitte auf, die als je zwei Strophen je einen Akt ausmachen. Zu den beiden ersten Akten tritt als Abgesang der dritte hinzu. Er bedeutet in jeder Beziehung eine Steigerung: Er hat weitere harmonische Spannungen, ist motivisch reicher, enthält dramatisch Konflikt und Lösung.

1. Akt (1. St.): Dominantischer Auftakt.
zweiteilig: 1. Abschnitt F-dur (Tonika)
Hauptmotiv: Susemotiv, zwei Höhepunkte
2. Abschnitt Dom.-Mediante (E)
dreiteilig: Bogen

2. Akt (= 2. St.): Dominantischer Auftakt.
zweiteilig: 1. Abschnitt · B-dur (Subdom.)
Hauptm.: 69,10, zwei Steigerungen
2. Abschnitt: Med. d. Subdom. D-Tonika (F)
dreiteilig: Bogen

[66]) Lorenz, „Tristan" S. 187, weist das Vorkommen dieser Form („Aufgesang" — 2 Str.) bei Wagner nach.

3. Akt (= Abg.): Subdom. Auftakt.
dreiteilig: Bogen: HS = 1. Abschnitt D-Es-D-As (zweiteilig)
MS = 2. Abschnitt (umrahmtes Rondo). Dominantisch-subdominantisch (Konflikt-Lösung).
HS = 3. Abschnitt. D-F (Tonika) (zweiteilig).

Zusammenfassung.

Das ganze Werk stellt sich als ein bis in seine kleinsten Teile wohl durchgestaltetes Ganzes dar. Dabei ist es von architektonischem Schwung durchzogen, der nichts als nebensächlich oder überflüssig erscheinen läßt, alle Teile auf die letzte Einheit, die des ganzen Dramas, bezieht. Die wesentlichsten Faktoren der Form sind Harmonik und Motivik. Die Harmonik schafft die letzte Zusammenfassung, indem durch Betonung einer bestimmten, an charakteristischen Stellen des Baues und der Handlung wiederkehrenden Tonart eine Grundtonart entsteht. Diese Grundtonart ist F-dur. Sie bezeichnet Anfang, Mitte und Schluß des Werkes, d. h. errichtet die durch die Form sich ergebenden tonalen Grundpfeiler; zugleich ist sie der harmonische Ausdruck für das Grundmotiv des Werkes: für die naive von der Gottheit beschützte Unschuld der Kinder. Von dieser Grundtonart aus nehmen alle Ausweichungen (im Dienste dramatischer Vorgänge) ihren Ausgang, in sie kehren sie (bei Lösung der Spannung) wieder zurück. Die auf Grund tonaler Veränderungen zu gewinnenden einzelnen Abschnitte sind in zweiter Linie durch ihnen zugeordnete Motivik bezeichnet. Das Prinzip der Motivik ist das der Abschnittmotivik: d. h. ein durch seine tonalen Grenzen bestimmter Abschnitt, deren es im ganzen Drama sieben gibt, hat ein in erster Linie ihm eigenes Motivmaterial, das zunächst symphonisch-motivisch zur Bebauung seiner Fläche ausgenutzt wird. Das Material besteht aus einem oder mehreren Hauptmotiven, zu denen Nebenmotive treten können. Der Leitmotivik ist nur sekundäre Bedeutung zuzumessen. Sie kommt zwar in durchaus symphonischer Ausnutzung vor, ist aber nicht systematisch angewendet, abgesehen von dem einen Fall des Abendsegens, der an den durch die Grundtonart hervorgehobenen Stellen den musikalischen Hauptgedanken der Handlung, die beschützte Unschuld der Kinder, ausdrückt. In der Bevorzugung der Abschnittmotivik und der Zurückstellung der Leitmotivik beruht der stilistische Unterschied des Werkes von Wagner. Darum sind allgemeine, nicht näher charakterisierte Behauptungen einer Wagner-Nachfolge Humperdincks einzuschränken. Das Werk entbehrt aber nicht der stilistischen Einheit. Denn da

die Motivik, d. h. die motivisch-symphonische Ausnutzung des thematischen Materials als das oberste Prinzip der Gestaltung anzusprechen ist, erscheint das ganze Werk von einem einheitlich gewirkten Gewand umschlossen. Selbst anscheinend leicht übersehbare, periodisierte „Melodien", z. B. die übernommenen „Volkslieder", sind in ihrer Zusammensetzung durch Betonung eines Motivs, in ihrem Satz oder in ihrer späteren symphonischen Ausnutzung, dem Prinzip der Motivik unterstellt. Derartige „Melodien" sind an den Stellen, an denen sie deutlich als solche empfunden werden, dramatisch begründet: sie sollen lyrische Ruhepunkte bezeichnen. Humperdinck hat also nicht um ein paar übernommene Volkslieder, deren zwei oder drei zu zählen sind, Musik herumgeschrieben, sondern in „Hänsel und Gretel" ein einheitlich gestaltetes Werk unter Bindung an ein konsequent durchgeführtes Stilprinzip geschaffen, in seinen einzelnen Teilen wie im ganzen wohlausgewogen durch Harmonik und Motivik.

Literatur.

Abert, Hermann, Illustriertes Musiklexikon, hrsg. von Abert. Stuttgart 1927.

Abert, Hermann, Mozart, 2. Bd. Leipzig 1921.

Adler, Guido, Richard Wagner. Leipzig 1904.

Altmann, Wilhelm, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6. Jahrg. Heft 8, 1905.

Batka, Richard, „Die moderne Oper" im 53. Bericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag. Prag 1902.

Batka, Richard, Engelbert Humperdinck. „Musik" 8. Jahrg. 1908/09 H. 13.

Bekker, Paul, Das deutsche Musikdrama der Gegenwart. Stuttgart 1909.

Besch, Otto, Engelbert Humperdinck (Biographie). Leipzig 1914.

Bulthaupt, H., Dramaturgie der Oper, 2. Bd. Leipzig 1902.

Einstein, Alfred, Deutsches Musiklexikon. Berlin 1925.

Istel, Edgar, Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkriege. Leipzig, Berlin 1915.

Lorenz, Alfred, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner.
1. Bd.: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen. Berlin (1924);
2. Bd.: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Tristan und Isolde. Berlin (1926).

Lorenz, Alfred, E. Humperdincks Tod in „Hochland", 19. Jahrg. 1921, Novemberheft.

Louis, Rudolf, Die deutsche Musik der Gegenwart. München 1909.

Moser, Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik, II, 2. Berlin 1924.

Neitzel, Otto, Engelbert Humperdinck, in „Nord und Süd" 22. Jahrg. Oktober 1898.

Niemann, Walter, Die Musik seit Richard Wagner. Berlin, Leipzig 1913.

Pfeilschmidt in „Musik" 2. Jahrg. 1902 Heft 5.

Pfitzner, Hans, Gesammelte Schriften Bd. I. Augsburg 1926.

Pohl, Hans, in „Zeitschr. d. internat. Musikges." 4. Jahrg. 1902 Heft 2.

Riemann, Hugo, Musik-Lexikon 8. Aufl. Berlin 1916.

Riemann, Hugo, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin, Stuttgart 1901.

Riemann, Hugo, Präludien und Studien 2. Bd. Leipzig (ohne Jahr).

Schmidt, Leopold, Zur Geschichte der Märchenoper. 2. Aufl. Halle 1896.
Steglich, Rudolf, Zeitschrift für Musikwissenschaft. 3. Jahrg. 1921 Heft 9/10.
Storck, Karl, „Musik" Heft 12 1902.
Storck, Karl, „Türmer" 1905 Heft 9.
Wagner, Richard, Gesammelte Schriften und Dichtungen. 1. Aufl. Leipzig 1871—1883.
Wolzogen, Hans von, Musikalisch-dramatische Parallelen. Leipzig 1906.

Lebenslauf.

Ich, August Hans Friedrich Kuhlmann, wurde am 5. Mai 1906 in Bückeburg (Schaumburg-Lippe) geboren. Ich besitze die Schaumburg-Lippesche Staatsangehörigkeit und bin evangelisch-lutherischer Konfession. Von Ostern 1912 bis 1915 besuchte ich die Volksschule in Bückeburg, darauf das Gymnasium Adolfinum daselbst, das ich Ostern 1924 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich studierte zunächst ein Semester Theologie in Erlangen, dann Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Marburg (Wintersemester 1924/25 bis Wintersemester 1925/26 und Wintersemester 1927/28 bis Wintersemester 1928/29), Berlin (Sommersemester 1926 und Wintersemester 1926/27) und Münster i. W. (Sommersemester 1927).

Das Rigorosum bestand ich am 2. Juli 1930. Seitdem wohnte ich in Berlin.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren: Schmidt, Bachmann, Elert (Erlangen), Stephani, Elster, v. Soden, Hartmann, Häpke, Heidegger, Helm, Wrede, Busch, Jaensch (Marburg), Wolf, Sachs, Petersen, Titius (Berlin), Volbach, Schwering, Schmitz (Münster). Ihnen allen, besonders meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Stephani, bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.